اللغة / الفكر

اللغة والفكر عالمان ينفتح كلٌّ منهما على الآخر حتى يوشك أن يتلاشى فيه ، فلا تغدو اللغة بدون الفكر إلا محض أصوات لا تحق حقاً ولا تزهق باطلاً ولا تستبين من عواء الذئب ونعيق الضفدع وثغاء الشاة . . ولا يعدو الفكر بدون اللغة أن يكون أطياف فكر ولا فكر ، وظلال معنى ولا معنى فهو أشبه بالسديم وأدخل فى باب الهيولى ، وهكذا فلا سبيل إلى تحقق اللغة بغير الفكر أو تحقق الفكر بدون اللغة .

ومن هنا كانت الأزمات التى تعصف بالفكر أزمات لغة ، والمحن التى تعرض للغة محن فكر ، ولا سبيل للفصل بين قضايا كل منهما أو تصور إمكانية النهوض بالتصدى لما يعترض إحداهما بمعزل عمّا يعترض الأخرى ولذلك كان لنا أن نزعم أن العلاقة بين الفكر واللغة علاقة جدلية يتكىء كل واحد منهما فيها على الآخر .

لهذا كله لا يغنى فى فهم اللغة أن ينظر إليها على أنها الكلمات الجاثمة فى معاجم اللغة جامدة لا حراك فيها ولا حياة ، كما أنها ليست قواعد النحو وقوانين الصرف التى تجيز شيئاً وتحظر شيئاً وإنما هى فى هذه اللغة المنجزة إبداعاً ودرساً تتجلى من خلالها عبقرية الإنسان وروح الأمة ورائحة التاريخ ، إنها هذه اللغة الحية أو الحياة اللغوية للإنسان كما تمثلت فى اللغة وكما تمثل هو ، أى الإنسان ، فى اللغة كذلك فأصبح كائناً لغوياً مذ كان تميزه عن بقية العجماوات لا يتأتى إلا باعتباره كائناً ناطقاً أو على النحو الذى حدّه به المناطقة حينما عرفوه بأنه حيوان ناطق .

من هذا كله ولهذا كله كان البحث اليوم بحثاً فى اللغة فلم يعد الأدب هو العواطف والأحاسيس والانفعالات والأفكار والمواقف وإنما هو اللغة باعتبارها

جماع ذلك كله ، ولذا تشبثت مناهج النقد الحديث باللغة وتوسلت إلى فهم الظاهرة الإبداعية بمختلف الإنجازات التي شهدتها العلوم اللغوية ، ولذلك كان رجل مثل دى سوسير أوجاكبسون رجلاً يتنازعه النقاد واللغويون كما كان عبدالقاهر الجرجانى من قبل إماماً للغويين وللبلاغيين وللنقاد فى آن واحد لا لشيء إلا لأنه وصل جناح الأدب بجناح اللغة متجاوزاً الأفق الضيق الذى كانت تؤخذ فيه أحكام النحو والإلمامات التى لا تفضى إلى معرفة حقه التى كانت تساق فيها أحكام النقد . .

باختصار نود أن نؤكد أن الاحتفاء بالنقد هو احتفاء باللغة ولعلنا بذلك نؤكد حرصنا فى أعدادنا القادمة من علامات أن نمنح الدرس اللغوى حقه من البحث والنظر ، والله الموفق .

التحرير

الفكر واللغة
عودة إلى مسألة قديمة

حمادي صمود

علاقة اللّغة والفكر مبحث فلسفي قديم كَثُر فيه القول على مختلف المذاهب والألسنة ولمّا ينْتَه لانْبنائه على قضايا ظنّية تتدافع فيها الادلة وتتكافأُ وجوهُ الاستدلال تكافؤَ المذاهب الفكرية والانتماءات الفلسفية .

وهو أيضا من المباحث المُشتركة تهمّ الفلاسفة والمفكرين وتهمّ اللغويين ، كلٌّ ينظر الى المسألة من زاوية اختصاصه ويرى في الامر رأيا متأثرا شديد التأثر بتلك الزاوية وذلك الاختصاص .

وليس من غرضنا هنا أن نعود الى المسألة في مُجْملها فدون ذلك جهودٌ عظيمة يتعذّر الإلمام بها ووجوهٌ من الصّنائع والملكات لم نكْتسبها ، ثم ما عسانا نضيف الى ما قالته العلماء فيها على وجْه الدهر ؟

وإنما غرضنا المساهمة في التنبيه الى دقّة المبحث وتداخل المسائل فيه وقِصَرِ نظر من يكتفى فى مناقشة المسألة بزاوية اختصاصه دون مراعاة ما يلزم من تضافر الاختصاصات وتكاتُف الخِبْرات ، وعلى كلّ فنحن اليوم على تمام اليقين بعدم كفاية النظر اللغوى مجردا عن الفلسفة والنظر الفلسفى مجردا عن اللغة ، وإن كنا سنبين أيضا الترابط العميق بين الزوجين حتى يستحيل الفصلُ بينهما .

ولقد لفت انتباهنا الى المسألة ردّ كتبه الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا على مقال عالم اللغة المشهور آيميل بنفينست وعنوانه ، كما نترجمه عن الفرنسية ، « مقولات الفكر ومقولات اللسان » وقد نشره أول مرة سنة ١٩٥٨ ، ثم أعاد نشره ضمن كتابه المشهور « قضايا فى اللسانيات العامة »[١] .

وقد سمّى « دريدا » مقالَه ، كما نترجمه عن الفرنسية : « فى ملاحق الرباط : الفلسفة فى مواجهة اللسانيات » وقد نشره سنة ١٩٧١ فى مجلة « لغات » ، ثم أعاد نشره ضمن مؤَلَّفٍ له عُنوانه « هوامش الفلسفة »[٢] .

وفى لهجة صارمة ، عنيفة لا تخلو من السّخرية أحيانا يبين « دريدا » ضعْف كثير من مواقف بنفينست وقيامها على خواء لقلة زادِ الرجل من الفلسفة فخلْخل ذلك شيئا فى داخلنا نحن الذين قرأنا هذا المقال أيام الطلب وأعجبنا غاية الإعجاب به وحفظنا محتواه على ظهر قلب تقريبا ولم يَدر بخلدنا ، لاكتفائنا بوجهة نظر لسانية ، عجلى ربَّما ، أنَّه يمكن لأي كان الطعن فى إقرار هذا اللساني أن مقولات أرسطو الشهيرة ليست مقولات مطلقة كلية وإنما هى مقولات انبنت على مقتضيات اللسان اليونانى وأتى فى مقاله من البراهين بما أذعنا له إذعانا وعقدنا الفكر عليه وإذا بدريدا يُحاسب الرجل حسابا عسيرا ويُشير الى أنه تورط فى قضايا ليست له كل الادوات الضرورية لُمواجهتها .

فردّنا هذا النقاش ، فى مسألة العلاقة بين مقولات أرسطو ولسان يونان ، الى قضايا أعمّ تهم علاقة اللغة بالفكر كنا وقفنا على بعضها فى كتاب الحروف لأبي نصر الفارابى[٣] ولتكتمل النظرة ويتم الغرض استدعينا مراجع أخرى من أهمها كتاب المغربى طه عبدالرحمان وعنوانه ، كما نترجمه عن الفرنسية : « اللغة والفلسفة : محاولة فى أبنية الانطولوجى اللغوية » ، وقد نشره سنة ١٩٧٩ وهو فى الاصل أطروحة ناقشها صاحبها سنة ١٩٧٢[٤] ، فأحببنا أن نعود الى المسألة فى ثلاثة أقسام : قسم أول نكتفى فيه باستعراض ما حصل لنا من رد « دريدا » على « بنفينست » وقسم ثان نحاول فيه أن نقيّم الكيفية التى استعادت بها الثقافة العربية النقاش فى الموضوع . وفى قسم ثالث نعود الى مسألة تأثير اللسان فى بناء الانظمة الفكرية بناء على نص من نصوص الفارابى .

١ ـ ما يعيبه « دريدا » على « بنفينست »

من أبرز ما يعيبه عليه وأقربه تناولا عدم إلمامه بالقضية إلماما تاريخيا كافيا ، حتى ظن أنه أول من أثار المسألة فى حين أن الكثير من المفكرين ممن سبقوه وعاصروه اعتنوا بها وانتبهوا الى وجوه الفساد التى وقع فيها أرسطو عند بنائه

« المقولات » أو « قاطيغورياس » ، ومن أشهر المواقف موقف الفيلسوف الالماني « كانط » في كتابه « نقد العقل الخالص » ، فلقد كان شديدا على أرسطو ميّالا الى إبراز تهافت البناء الذي أرساه على أسس سريعة ، في رأيه ، ومما كان يؤاخذه به :

- عدم اهتدائه ، في وضع المقولات ، بمبدأ مضبوط ونظرية محكمة .

- وأنه كان يستصفي مقولاته كيف جاء واتفق من غير تروّ مما جعله يضبطها في عشرة بينما هي في رأي كانط أكثر من ذلك .

ولا غرابة أن يتهم « كانط » الذي كان متعلقا الى حد الهيام ببناء نسقه الصارم أرسطو بـ « الطراوة » التجريبية(٥) .

ولعلّ أكمل محاولة ظهرت في القرن الماضي هي محاولة الالماني « تريد يلنبورغ » (Tredelenburg) في كتابه عن تاريخ المقولات وقد نشره سنة ١٨٤٦ ، وأصبح من المراجع المُهمة التي يعتمدها الدارسون في مسألة صلة المقولات بأوضاع اللغة اليونانية(٦) .

ولم ينقطع النقاش في المسألة ، فلقد اتهم الفيلسوف « برنشفيك » في كتابه « عمر الفكر » المنشور عام ١٩٣٩ أرسطو بالخلط إذ عَدَّ من عالم الفكر ما هو في الاصل من عالم الخطاب(٧) .

ولقد عرفت الفترة القريبة من « ايميل بنفينست » اهتماما كبيرا بالمسألة وتعددت المواقف والآراء المتفقة على صلة المقولات بأوضاع اللغة اليونانية أو عائلة اللغات الهندوأوروبية .

ومن أبرز تلك المواقف وأكثرها عمقا وأوسعها فهما للمشروع الارسطي موقف « كاسيرر » (Cassirer) في مقال له معروف عنوانه « تأثير اللغة في تطور الافكار في علوم الطبيعة» وقد نشرت الترجمة الفرنسية لهذا المقال الذي كتب أصلا بالالمانية في مجلة « علم النفس » سنة ١٩٤٦ وقد ضمّنه الافكار الآتية :

- اتفاق الناس ، منذ القديم ، على صلة المقولات الدائرة على « الموجود » بمقولات اللغة والنحو .

- إن المقولات جاءت لتقول « الموجود » وتحدده بما هو قابل للانكشاف والتحليل من ذاته لذاته فى أشكال الخطاب المختلفة .

- إن كل قول محمول يستدعى مقولا فيه موضوعا .

- إن مقولة « الموجود » هي رأس نظرية المقولات جملة ، وقد عرّف أرسطو هذا الموجود (Ousia) تعريفا أُنْطولوجيا ولُغويا فى الآن نفسه ، لذلك يبدو الالتحام فى نظريته بين الاشياء والكلمات التحاما جوهريا ضروريا لا حدثا عرضيا(٨) .

ويعيب عليه فى استعماله المفاهيم والمصطلحات تغييب ذاكرتها وطمس الحاصل المعرفى والتاريخى الراسب فى باطنها ، وعدم نقدها نقدا كافيا ، فتبدو فى الظاهر خالصة منزّهة عن كل إشكال بينما هى صرة الإشكال وقطب رحاه ، وقد تصل المسألة الى حدود التناقض المثير من ذلك أن اللغة تتوصل لعقل الفلسفة وضرب الاسيجة حولها بمفاهيم مشتقة من الفلسفة ذاتها ، كل ما فى الامر أن مستعملها لا يعي مأتاها أو هو لا ينقده بما فيه الكفاية ، وأبرز نموذج لذلك مفهوم « النظام » ، فنظام اللغة وإن وضعناه فى مواجهة نظام المنطق أو نظام المقولات وعقَدنا الاستدلال على أن هاته من تلك أي أن تكون الانظمة المنطقية أنظمة لغوية « ما كان يكون (المفهوم) خارج تاريخ الميتافيزيقا باعتبارها نظرية ونظاما » ، كذلك الشأن فى تصورات ومفاهيم يجريها اللسانى دون أن يضع بشأنها الاسئلة الاساسية كقولهم : « حقيقة اللسان » (Réalité de la langue) ، فما هى حقيقة اللسان ؟ وما وجه الإخبار عنها ؟

أما المسألة الاساسية التى يناقشه فيها فتبدأ مع طرح « دريدا » لسُؤال يردنا الى أصل الإشكال الذى طرحته الفلسفة عبر كل مراحلها : فمع الإقرار بأن الفكر لا يمكن التقاطه إلا بكفالة الشكل اللغوى فهل فى وسعنا أن نعترف للمعنى بطبائع خاصة لا دخْل للعبارة اللغوية فيها ؟

طبعا لم يكن هم « دريدا » استحضار جملة الاجوبة أو اقتراح جواب وإنما كان يهمه رصد التناقضات الواقعة فى نص « بنفينست » وهو يشرّع وصاية اللغة على الفكر ، وأول ما التقطه وقوعه فى إسار الثنائى التقابلى لغة / فكر ، ولو بصفة وقتية ، ولم يَصُن الرجل عن الوقوع فى التناقض وعيُه بضرورة الانطلاق من الفرق للتقليل من شأنه ولرد ما كان يُعتقد أنه من خصائص الفكر الى البنية اللغوية ، وإذ كان « بنفينست » يكتفى بالزاوية اللغوية فقد فاته أن يطرح الاسئلة التى كان يجب طرحها ، فهو لم يكلف نفسه ، مثلا ، طيلة التحليل ، عناء السؤال عن أصل الفصل وعما جعل عدم التطابق بين اللغة والفكر ممكنا تاريخيا ، فمع التسليم جدلا بأن الفكر من اللغة وإليها فما هى الخصائص الماثلة فى بنيتها التى جعلت الفجوة ممكنة والثنائية قائمة ونصبتها فارقا بين الطرفين : اللغة / الفكر ؟

وعند هذا الحد يؤكد « دريدا » وقوع « بنفينست » دون فهم المشروع الأرسطى لغياب البعد الفلسفى عن تناوُل المسألة ، فرغم حديثه المتكرر عن مقولات العقل ومقولات اللغة ، لم يتساءل عن « مقولة المقولات » أو أمِّ المقولات أو المقولة المشتركة أو المقولة العامة التى تمثل نقطة الوصل والفصل فى هذه القضية .

ويرى « دريدا » أن مفهوم « مقولة المقولات » أصبح حاضرا حضورا مطردا فى النقطة التى أصبحت عندها المقابلة بين اللغة والفكر مستحيلة ، ولعلها أساس المشروع الارسطى ونقطة ثِقَله ، فمن غير أن يردّ الفكر الى اللغة كما فعل « بنفينست » قد وصل بمشروعه الفلسفى الى أقصاه ، الى تُخوم هذا الجذر المشترك بين اللغة والفكر وهذا الموقع أو هذه النقطة هى « الموجود » أو « الهو » (L'etre) .

لذلك كانت مقولات أرسطو ، وهذا مرسوم فى أصل مشروعه ، مقولات لغة ومقولات فكر ، مقولات لغة من جهة أنها محددة باعتبارها جوابا عن السؤال المتعلق بالكيفية التى بها الموجود يُقال أو كيفية قول الوجود : كيف نقول الما هُو بما هُو هُو ، أما السؤال عن الكيفية التى هى بها هو فتلك قضية الفكر ،

وليس الفكر معنى زائد على علاقته بالهو ، وعلى حقيقة الهو كما هو كائن وبما هو مَقُول ، ويشير « دريدا » بإلحاح الى أن أرسطو وقت كان يضع المقولات ، وهى طالع فكره المنطقى وعلم العلوم عنده ، كان يحاول الاجابة عن سؤال لا يقبل حيث تم وضعه الفصل بين اللغة والفكر ، والمقولة متى تعمقنا حكمها ووضعها ليست إلا طريقة من الطرق يقول بها « الموجود » أو « الهو » ذاته ويعبر عن نفسه أي انها لا تعدو أن تكون فى الاصل طريقة تفتح اللغة على خارج اللغة ، فالموجود فى اللغة بمثابة ما يفتحها على ما ليس هى ، أي أن الهو يضعُها بالضرورة خارج حدود ما يُعتبر من داخلها ، فردّ مقولات الفكر الى مقولات اللغة طموحٌ مبالغٌ فيه .

هكذا يتأكد أن لا مجال لاستعمال مفهوم المقولة منقطعا عن تاريخه ، وليس من اليسير المقابلة بين مقولات اللغة ومقولات الفكر كما لو أن فكرة المقولة ، بصفة عامة ، ومقولة اللغة ، بصفة خاصة ، شيء طبيعى أو كالطبيعى بينما الاجدى هو التساؤل عن مأتاها ، وليس من المعقول أن يتعامل باحث مع نص المقولات وكأنه لا رابط بينه وبين تاريخ الفكر الارسطى والإرث الارسطى ، وانه من الخطأ الاِعتقاد بقابلية النص الفلسفى للقراءة المباشرة الآنية ، فتحليل نص فلسفى تحليلا علميا عمل معقد ، مرهق لا يستقيم بدون أعمال تاريخية وفيلولوجية دقيقة ، وعليه فلابد من قراءة نص « بنفينست » بكثير الحذر لما فيه من وجوه النقص وانحباس النظر ، فيكفى ان نلتفت الى قضية من القضايا التى يفخر بها علماء اللغة وهى « اعتباطية العلامة » حتى نؤكد ما نقول ، إن التأكيد على هذه الاعتباطية شيءٌ أقرته الفلسفة ونادت به لتؤسس اللغة باعتبارها حدثا عَرَضيا خارجيا بالقياس الى جوهرية الفكر ، أي لتؤسس العلامة تبعا للفكرة وخادمةً لها .

على أن نقد طريقة « بنفينست » فى تناول هذه المسألة لا يقصد منه « دريدا » بيان انعتاق الفلسفة من إسار اللغة ولكنه نداء ملح لإعادة النظر فى مفهوم « الضرورات اللغوية » وهو مفهوم كثير الانتشار(٩).

٢ ـ صدى المسألة فى الثقافة العربية

غرضنا من وضع هذا الباب الإشارة الى مسألة تشغل بالَنا من سنين ، وهى محاولة فهم طرق تعامل أهل الاختصاص عندنا مع ما يروج فى اختصاصهم بلغات اخرى ، ولقد لاحظنا أننا كثيرا ما لا نتجاوز فى استعادة علوم غيرنا حدا أدنى بل اننا نقع دون ذلك الحد فنَبْتَسِرُ المسائل ونختزل الاشكال ولا نحيط بما تقتضيه المعرفة علما ، فتبقى ثقافتنا عاجزة عن تخطى الهوة الفاصلة بيننا وبين غيرنا ولا شك أنها فجوة تكبُر يوما بعد يوم .

وسنَبْنى كلامنا فى المسألة بناء تطبيقيا معتمدين فى ذلك التأليف المذكور فى أول المقال وهو من أهم المؤلفات المُنجزة عندنا فى قضية الحال ، كتَبه صاحبه بالفرنسية وقدمة للنقاش فى جامعة فرنسية ، وللكتاب ، عنوانا وأبواباً وفصولاً ، بالمبحث صلةٌ حميمةٌ ، فالأبواب الثلاثة من القسم الاول ، والباب الاول من القسم الثانى فى القضية رأسا ، بل من عناوين الفصول ما هو فى نظرية المقولات عند أرسطو(١٠) وفى الاسس اللغوية لنظرية المقولات(١١) والرابط فى الجُملة الاسمية(١٢) ونقل فعل الوجود «etre» الى الفلسفة (١٣) والرابط عند أرسطو(١٤) ، وقد أحال الباحث فى تحرير مسألة المقولات عند أرسطو وأسسِها اللغوية إحالاتٍ سريعةً على بعض المصادر والمراجع ، فلقد أحال من المصادر على كتابي أرسطو « قاطيغُورياس » و « أناليطيقا الثانى » ، أما المراجع فاكتفى منها بالإشارة الى مقال « بنفينست » المذكور ومقال لباحث اسمه « واين » (H.Wein) عنوانُه ، كما نترجمه عن الفرنسية ، « المقولات واللغة » وهو منشور بمجلة يعرفها المختصون فى الفلسفة اسمها مترجما « الميتازفيقيا والاخلاق » (عدد ٣٣ ، سنة ١٩٦٠) ، وأشار الى كتاب « تريدلنبورغ » المذكور وأحال إحالة سريعة على « كانط » فى نقد العقل الخالص .

وعدا هذا لا نجد ذكرا لكثير من الاعمال المهمة فى القضية مما أشار « دريدا » الى بعضه فى مقالِهِ ولا نجد ذكرا لهذا المقال نفسه ، وطبعا ليس من المعقول أن

نأخُذ على باحث نسيانه مقالا فى موضوع اختصاصه ولا حتى عن جملة من المقالات ، وقد يكون قرب زمن نشر المقال من فترة انتهاء العمل سببا من الاسباب المانعة من إيراده ، ونحن نعرف فى الاعمال الاكاديمية أن الباحثين يُضطرون فى وقت من الاوقات ، الى وضع حد لطموح القراءة ومزيد الاطلاع ، إذاً لسنا نعيب على صاحب التأليف السكوت عن مقال من المقالات المعدودة فى الموضوع بل إننا نصون النفس عن عيب العُلماء والباحثين لان من تعقب عيبا وجده وإنما نريد بالمناسبة أن نشير الى قضية حضارية هامة تحكم صلتنا بالآخر وتتحكم فى مصير البحث والمعرفة عندنا هى أن الغفلة عن النقاش المهم والسكوت عن النصوص اللافتة ينجر عنه بقاءُ البحث فى القضايا التى تتناولها دون المعلومات التى تتوفر لغيرنا ، بكثير ، فليس فى مؤلف صاحبنا شيء مما دار فى بعض حلقات النقاش وصدَرَ فى مقالات أو كتب ، بل إن النتيجة التى ختم بها مبحثه لم تعتدَّ حتى بما أحاط به « بنفينست » بحثه من ضُروب الحذر فى تقليب الفكرة وتقليبها على وجوهها لتجنب المزالق .

يقول الباحث فى خاتمة الفصل الاول من القسم الثانى ما ترجمته :

« بإمكاننا أن نقول فى الخاتمة إن المقولات ليست لا منطقية ولا انطولوجية ، إنها ببساطة لغوية ومن ثم كان لكل لغة مقولات خاصة بواسطتها تُحلل الموجود وتعبر عن الفكر »(١٥) .

لا شك أن فى الخاتمة مبالغاتٍ لا يمكن أن يتبناها أكبر المتعصبين للغة على الفكر القائلين بأن كل شيء له إنما هو منها لأن هؤلاء أنفسهم يدافعون عن كليات تشترك فيها الالسنة ، فلا موْضِع للقول بأن لكل لغة مقولاتٍ خاصةً بها على هذا الإطلاق ، ثم إن هذه الخاتمة تحجب كثيرا من القضايا المهمة مما أثاره الفلاسفة عند مناقشتهم طريقة أرسطو فى وضع المقولات ، حين بينوا التداخل المغروس فى صُلب المشروع الارسطى بين طموحها الإفلات من سلطة اللغة ، باعتبارها مقولات عامة مطلقة لا تخضع لمقتضيات اللسان ، وبين تأثير اللغة اليونانية فى تحديدها وصياغتها ، ولقد تعمق « دريدا » هذه المسائل كلَّها وجمع

في مقاله الذي حاولنا عرض أهم ما فيه بين العرض التاريخي الدقيق والمنزع الفكري الخالص الذي يُحاول عَوْداً على بدء ، أن يَرُد المقولات الى تاريخيتها وأن يربطها بنظام الفكر الارسطي ومشروعه في دفع الثنائي : لغة / فكر الى منطقة يُصبح الفصل فيها بينهما مستحيلا ، إن خاتمة الباحث تختصر الطريق لكنه اختصار مُضر يضيّع علينا فرصة الإطلاع على الجانب الفكرى الحي من النقاش ، ولذلك كان السكوت عن بعض المراجع أمرا محرجا لأنه يُقصينا كقراء عن دائرة النقاش المبني على تراكم معرفي هائل افتتحه في العصور الحديثة « كانط » وتواصل مع أسماء لامعة استدعى « دريدا » عددا منها ليَظْهر بها على أطروحات « بنفينست » ثم إنه نص يُطمئن الآخر لأنه يكشف له بلغته مرتبتنا الدنيا في المعرفة فيُجيزُنا ويعقد بنواصينا الالقاب .

زِدْ على ذلك أنه كان بين يدي الباحث نصوص عربية مهمة لو غاص فيها لساعدته على تعميق النقاش في الموضوع وإدراك السبيل التي سلكها الفلاسفة المسلمون الى طرح القضية ، فلقد كان يكون من المفيد مثلا التعمق في « كتاب الحروف » ومحاولة فِهم العلاقة بين العنوان الذي اختاره له صاحبه وبين كوْنِه كتابا في الميتافيزيقا أساسا يفتتح بحديث مطول عن المقولات ولكن فيه كذلك مسائل لغوية / فلسفية كمسائل نشأة اللغة وأنواع المُخاطبات وما إليها مما كان يسمح بتوسيع دائرة النقاش من مسألة المقولات الى علاقة الفكر باللغة جملة

٣ ـ تأثير اللسان في بناء الانظمة الفكرية

بناء على ما تقدم نريد أن نخْلُص الى المرتبة الثالثة من حديثنا بتوسيع زاوية النظر من مسألة المقولات الى مسألة اللغة والفكر مُلحين على السؤال الذي سبق أن رأينا « دريدا » يطرحه وهو التفكير في الاسباب التي جعلت تصور القدماء على الاقل يقوم على الفصل بين اللغة والفكر والتأكيد على أسبقية هذا على تلك وإن كنا عند النظر نراهم ، عن وعي أو عن غير وعي ، يتصورون قضاياهم من خلال بنية اللغة التي يتكلمون وهم يؤسسون لقضايا العقول وأبنية المعاني .

وفى هذا الصدد أيضا نعتمد نصا من نصوص التراث اللغوى تتخذه منطلقا لإبداء الرأى هذه المسألة ، والنص لأبى نصر الفارابى من كتاب الحروف :

يقول : « فإن كانت فِطَرُ تلك الامة على اعتدال وكانت أمة مائلة الى الذكاء والعلم طلبوا بفطرهم من غير أن يتعمدوا فى تلك الالفاظ التى تُجعل دالة على المعانى محاكاة المعانى وأن يجعلوها أقرب شبها بالمعانى والموجود ، ونهضت أنفسهم بفطرها لأن تتحرى فى تلك الالفاظ أن تنتظم بحسب انتظام المعانى على أكثر ما تتأتّى لها فى الالفاظ ، فيُجتهد فى أن تُعرب أحوالها الشبه من أحوال المعانى ، فإن لم يفعل ذلك من اتفق منهم فعل ذلك مدبر و أمورهم فى الفاظهم التى يشرعونها .

فيبين منذ أول الامر أن هاهنا محسوسات مدركة بالحس وأن فيها أشياء متشابهة وأشياء متباينة ، وأن المحسوسات المتباينة إنما تتشابه فى معنى واحد معقول تشترك فيه وذلك يكون مشتركا لجميع ما تشابه ويُعقل فى كل واحد منها ما يُعقل فى الآخر ويسمى هذا المعقول المحمول على كثير « الكُلِّي » و « المعنى العام » وأما المحسوس نفسه ، فكل معنى كان واحدا ولم يكن صفة مشتركة لأشياء كثيرة (. . .) فيسمى الاشخاص والأعيان (. . .) فالألفاظ إذن بعضها ألفاظ دالة على أجناس وأنواع وبالجملة الكليات ، ومنها دالة على الاعيان والاشخاص (. . .) وكما أن فى المعانى معانى تبقى واحدة بعينها تتبدل عليها أعراض تتعاقب عليها كذلك تجعل فى الالفاظ حروفاً راتبة وحروفاً كأنها أعراض متبدلة على لفظ واحد بعينه كل حرف يتبدل لعَرَضٍ يتبدل ، فإذا كان المعنى الواحد يثبُت وتتبدل عليه أعراض متعاقبة ، جُعلت العبارة بلفظ واحد يثبت ويتبدل عليها حرف حرف ، وكل حرف منها دال على تغيير تغيير ، وإذا كانت المعانى متشابهة بعَرَض أو حالٍ ما تشترك فيها ، جُعلت العبارة عنها بألفاظ متشابهة الاشكال ومتشابهة بالاواخر والاوائل ، وجعلت أواخرها كلّها أو أوائلها حرفا واحدا فجُعل دالا على ذلك العرض ، وهكذا يُطلب النظام فى الالفاظ تحريا لأن تكون العبارة عن معانٍ بألفاظٍ شبيهةٍ بتلك المعانى .

هذا نص مقتطع من نص معروف فى كتاب الحروف يمثل فصله الحادى والعشرين فى ترتيب طبعة محسن مهدي[١٦] وعنوانُه « أصل لغة الامة واكتمالها » .

فى النص قضايا عديدة تهمنا منها اثنتان مترابطتان أُولَاهُمَا الإقرار الصريح بأن المعنى سابق اللفظ فى الوجود وأن المعانى قائمة فى نظام تأتى الالفاظ بعد ذلك فتُحاكيه وتطلُب أن تُشبهه وتنتظم بحسب انتظامه .

والثّبْت الاصطلاحى الجارى فى النص أبرز دليل على ما نقول :

* « طلبوا محاكاة المعانى »
* « وأن يجعلوها أقرب شبها بالمعانى والموجود »
* « يُجتهد فى أن تُعرب أحوالها الشبه من أحوال المعانى »

فالمحاكاة والشبه ، وهما من مجال اصطلاحى واحد فى المُدوّنة الأرسطية ، يقتضيان وجودا سابقا لشىء نُحاكى صورته ونُوقِعُ الشبه منه .

وقبل التطرق الى المسألة التى من أجلها أوردْنا النص نُشير الى صعوبة قراءة النصوص الفلسفية منفصلة عن النظام الفكرى الذى يؤسسها ، مما يجعل كل اقتطاع منها مهددا بالوقوع فى الخطأ وسوء التقدير والتسرع فى الحكم لِمَا قد يبدو على تلك النصوص المقتطفة من وجوه التناقض وعدم الاتفاق .

مثاله فى نصنا :

(١) التقابل الواضح ، فى بنية الفقرة ، بين الافعال السالفة الذكر من نوع : طلبوا ، جعلوا ، تحدوا ، اجتهدوا ، وبيْن الإقرار بأن ذلك يتم بالفطرة دون تعمُّدٍ ، فالفرق بين السعي والطموح والمحاولة من جهة ، والاتفاق و«دون تعمد» من جهة ثانية ، هو كالفرق بين الفعل يأتيه فاعله عن وعى ومعرفة والفعل يأتيه كيف جاء واتفق ، أو هو كالفرق ، إن صحت المقايسة ، بين العلم الضرورى المتقرر فى النفس والاستدلال المحتاج الى البرهان والدليل ، ولا يمكن إذن فهم هذا التناقض ورفعُه إلا اذا ربطنا هذا المُعجم بقضايا أخرى

فى النص وفى الكتاب فى مقدمتها قضية نشأة اللغة فى الاصل لأن ما قرره فى هذه الفقرة مطابق من جهة البناء والتصور لِمَا كان قرره فى الفقرة العشرين بعد المائة (١٢٠)(١٧) حيث تعرض الى كيفية حدوث حروف الامة وألفاظها بأن أكد أن ذلك يتم اتفاقا أولا لـ « رفع » احتمال القصد والارادة ليتأكد مبدأ العفوية الطبيعية »(١٨) .

لكنه وهو يفكر فى نظام اللغة وهو مكتمل أمامه راتب على مختلف القضايا مُحيط بسائر الاقْيِسَة فيه كل أنواع المُخاطبات التى تحتاجها الخاصة والعامة وبه وقع التعبير عن شتى العلوم والصنائع ، لابد والحال ما ذكرنا من أن يسند بالاتفاق بالتدبير إذ بدونه قد يتعطل توسع اللغة وينحبس انتظامها ، فكما أن

اللغة تنشأ عن اتفاق وتدبير تكون محاكاة المعانى اتفاقا وبدون قصد مشروطة « بأن تكون فطر تلك الامة على اعتدال وكانت أمة مائلة الى الذكاء والعلم » وتكون ، ما لم يتوفر الشرط ، عن تدبير وروية ، وهذه الطريقة فى تحديد النشأة وطلب النظام تدل بوضوح على أن طرح هذه القضايا هو محض تصور ونهج فى بناء القضايا لا يستند الى وقائع مادية لذلك قال بعض العلماء « إنه مبحث لا طائل من ورائه » وإنما يستند الى بنية المفكر فيه ذاتها وتصور تاريخها انطلاقا من وضعها آن التفكير فيها ، كما يستند الى النظام الفكرى والتصور الفلسفى الذى يدرس من خلاله القضية فيردها الى عالم وينحت تاريخها من تصوراته ، وهو نظام محكوم بدوره بقضاياها وأمثلتها .

وبالإمكان الخروج بهذا التناقض من النص فى مقارنة عناصره المكونة الى خارج النص بالنظر فى المواقف التى عبر عنها الفارابى فى مختلف كتبه فى مسألة المحاكاة المطروحة فى نصنا ، فإنك واجِدٌ لديه من النصوص ما يؤكد فكرة انتظام الالفاظ بحسب انتظام المعانى يُقلبها على مختلف الوجوه ويجرى فى العبارة عنها مجارى متشابهة تكاد الفقرة فى سياق من السياقات تكون نقلا لفقرة من سياق آخر .

فإضافة الى ما هو مدون فى كتاب الحروف فى القضية وقد اقتطعنا منه الشاهد السابق نجده يقول فى شرح العبارة :

« إن كل لفظة وآلة فينبغى أن تكون محاكية للمعنى المدلول عليه ومعرفة بطبعها لذات ذلك الشيء أو لعرض يكون للمدلول عليه خاصة» وفى نفس السياق يقول :

« كذلك اللفظ الدال لما كان آلة للقوة الناطقة فينبغى أن تكون نفس صيغتها صيغة تُعرف المدلول عليه وانما يكون ذلك بأن يحاكيها » ولكنه فى الصفحة الموالية للصفحة المأخوذ منها الشاهدان السابقان يقول متحدثا عن الالفاظ إنها « ليست تحاكى شيئا من المعانى أصلا ولا عرضا من أعراضه » .

فكيف نقرأ هذه النصوص ؟

أول ما يَلفت الانتباه عدم اكتراث الدارسين برفع الالتباس عن هذه القضايا التى تبدو متناقضة مُحيرة ، وتكبر الحيرة خاصة فى ذِهن من لا يعرف هذه النصوص معرفة جيدة ولا علم له بالاصول النظرية التى تنبنى عليها أوْ ليس من أهل الاختصاص بحيث يضع الاشياء مواضعها ويعرف اختلاف التعاريف وطرق إجراء العبارة واستعمال المُصطلح .

فالمسدّى ، وتأليفه فى الفكر اللسانى العربى معروف يورد هذه النصوص ، وعنه اخذناها ، متقاربة « النصان الأولان بين صفحتى ٨٠ ـ ٨١ والنص الثالث ص ١٠٧ » ولا يتوقف عند المسألة ولا يشرح للقارىء ما اذا كان الفارابى يتحدث عن نفس النمط من « المُحاكاة » أم اذا كانت المُحاكاة فى اللفظ شيئا وهى فى العبارة والتأليف شيئا آخر ، وما الفرق بين اللغة مفردات راتبة على معانٍ واللغة عندما تصبح أحكاما ومقتضيات بالضمّ والتَّأليفِ .

هذه قضايا مهمة لابد من مواجهتها حتى تستقيم الأمور وندفع التناقضات

وضروب الحَرَج النَّظرى المتأتية من صُعوبة تجويد النّسق الفكرى الى حد يكون فيه قادرا على تمثّل مختلف القضايا ، أما أن تخضع النصوص لغرضنا فى البحث فنثبت الشيء فى باب ونثبت ما ينقضُه فى باب آخر فأمر لا يُعين من لم تثْبت قدمُهم لاسّيما إن كانت النصوص المتباينة لنفس المؤلف كما بيّنا .

ليس ما ذكرنا بين نصنا الأول وهذا الحد إلا هوامش على مسْألتنا الاْساسية التى من أجلها استدعينا النّص .

الواضح ان الفارابى يرتب المسائل ترتيبا مُطْلقا ويبحث فى قضايا كليةٍ تتناول علاقة اللغة ، بما هى مؤسسة عامة بالفكر باعتباره جوهراً مقسوماً بين الناس وفى منطوق النص بنْيَةٌ للمعانى سابقة فى التصور قائمة فى النفس جُمَلُها وتفاصيلُها منتظمةٌ انتظاما مُحْكما تَجْرى على مراتب متصاعدة أولها المحسوس المدرك بالحس وآخرها المعقول الذى ليس الى العبارة عنه سبيلٌ ، ثم تأتى اللغة تاليةً تحاكى تلك البنية ويجْتهد مستعملوها فى الاقتراب بنظامها من نظام المعانى وإن كان أمراً يصعُب ومطلبا يَعِزّ للفارق القائمِ بين المعنى من جِهة أنه جَوهرٌ وأصل والعلامة اللغوية من جهة أنها حدثٌ عارضٌ ونظام طارىءُ لا يستطيع أن يطمح إلى أكثر من « المحاكاة » مع ما يقتضى ذلك من تدنى المُحاكِي قياسا على المحاكَى . فكما أن اللغة لا تُطابق المعانى وإلا كانت هى ، كذلك لا يستطيع نظامها أن يكون نظامها . لذلك لا يبلغ بهم الاجتِهاد والحرص أكثر من « أن تُعرب أحوالها الشبه من أحوال المعانى » ولا يمكن للألفاظ أن تنتظم بحسب انتظام المعانى إلا « على أكثر ما تتأتى لها فى الألفاظ » .

على أن انتظام الألفاظ بحسب المعانى وإن لم يجْتزْ مرحلة الحكاية والشّبه والاقتراب من الأصل انتظام مطرد . فلكل لَبِنَةٍ من نظام المعانى لبنةٌ تشبهها بل تتشبه بها فى نظام اللغة . فكما أن من المعانى ما هو كلّى عام تسمى الأجناس والأنواع وخاص يسمى الأعيان والأشخاص فكذلك اللفظ منه ما يشير الى الجنس ومنه ما يشير الى العَيْنِ وإذْ بيْن المعانى تفاضلٌ فى العموم والخصوص

فكذلك بين الألفاظ نفس التفاضل ، وتقابل المعانى المتباينة ألفاظٌ متباينة . أما المشتركة فى الجوْهر المختلفة فى الأعراض ففى اللغة مثلها . وهكذا يشتق الفارابى نظاما من نظام ويصرف « منطق الشبه » تصريفا مطردا بدون أدنى حرج منهجى أو معرفى للإقناع بأن نظام اللغة فى كل مكوناته حتى فى المُشْتَرك والمُشَكِّك والمترادِف والمُتَضادّ نظام مشتق وحكاية لصُورة فى الأصل هى صورةُ المعانى القائمة فى الذهن .

لكن كيف تسنى تصوّر تلك البنية وهل فى الإمكان بناؤها بغير اللغة المعبِّرة عنها ؟ هل تستطيع رسم صورة المَحْكّى بدون صورةِ الحَاكى وهل بالإمكان بناء نظام المعانى هذا البناء الذى ارتاح له الفارابى خارج كَفَالة اللغة ؟

إنه من الصعب الإقرار للمعنى بوجود مستقل عن العلامة التى تُقيم هيئته « وقد تبنيه أصلا » ومن المستبعد افْتراض وضع يفكر فيه الإنسان ويبنى مثله وانساقه بدون أداة ، وليس ما يمنع من اعتبار كل ما ورد فى النص صدى لمقتضيات النظام النظرى الذى ينخرط فيه الفارابى وبموجبه قلب طرفى المعادلة فنزل المشتق منزلة الأصل والأصلى منزلة المشتق . وهذا باب من أبواب النقاش المهمة يردنا الى الرؤى والتصورات التى ينظر منها المفكر الى الوجود والموجود ، وعلى أساسها يبنى صورة الكون ووضع الأشياء فيه . ولسنا هنا فى مجال استعراض مشروع الفارابى الفلسفى ، وهو عمل لا مَناص منه لفهم أطروحاته اللغوية وعلاقة المعنى باللفظ عنده وإنما نريد أن نلفت نظر قارىء النص المقترح إلى أن الفارابى إنما يبنى نظام المعانى على مقاس نظام اللغة وهو يُوهمنا بالعكس بل ان فى النص من الحجج ما لا يدع مجالا للشك فى أنه متأثر باللسان العربى فمن الواضح الجلي أن مرجع الفقرة الأخيرة من النص الاشتقاق المتحكم فى تصاريف هذا اللسان ، فـ « المعانى التى تبقى بعينها تتبدل عليها أعراض تتعاقب عليها » وتقابلها فى الألفاظ « حروف راتبة وحروف كأنها أعراض متبدلَة على لفظ واحد بعينه كل حرف يتبدل لعرض يتبدل » هى ناتج عمليات اشتقاقية يمكن أن تشير ، فى العربية ، إما إلى الصّيغ الأصلية وما يعرض لها من وجوه

الزيادة لمعانٍ عرضية . فتكون الصيغة الأصل فى مقابل المعانى التى تبقى واحدة ويكون ما يعتورها من صروف الزيادة بمثابة الأعراض المتبدلة كقولنا :

كَتَبَ
وكَاتِبٌ
وتَكَاتَبَ
واسْتَكْتَبَ

فيكون المعنى الاصلى الذي لا يتغير موجودا في الاصل كَتَبَ ومعناه القيام بما يدل عليه الفعل ، وتكون معاني عرضية متبدلة ليست مغروسة في اصل الفعل وإنما تنشأ مع مقتضيات التعبير وظروف ممارسة الفِعل .

وإما تُشير الى نوع من الاشتقاق معروفٍ في العربية وهو الذي يقوم على معنى اصلي تؤديه حروف راتبة قارة ومعنى زائد عرضي تؤديه حروف متبدلة قولنا :

فلق
فَلح
فِلح
. . . . . .

وقولنا :

فرع
فرق
فرج
. . . .

يقتضي أن بين كل مجموعة من الافعال معنى مشتركا تعبر عنه الالفاظ المشتركة وهي « الفاء » و« اللاّم » في المجموعة الاولى و « الفاء » و« الرّاء » في المجموعة الثانية وبين كل فعلٍ فعْل من كل مجموعة فارقُ معنويٌ عرضيٌ عبرت عنه الحروف المتبدلة في آخر الكلمات ، بل إن من اللّغويين من يرى بين المجموعتين صلةً ولهذا الغرض أوردناهما ، تقوم على الاشتراك في فاء الفِعْل فيكون الحرف

الواحد احيانا عمدة معنى قار ثابت بينما تتبدّل الاعراض بعين الفعل ولامه ، ويمكن أن نتوسع في الامثلة ونأتي لكل عنصر من عناصر الفقرة بشاهدٍ لتأكيد الصّلة بين تفكير الفارابي واللسان العربي ، ولا ينْفي ذلك ما قد يقوم في بعض الالسنة غير الاشتقاقية من ظواهر تُشبه ما في الالسنة الاشتقاقية لكننا نستبعد أن تجتمع فيها وجوُه الاشتقاق الموجودة في هذه كلِّها مما يؤكد ما ذهبنا إليه .

ومن غير أن نتوسع في قضايا المؤْتلف بين اللغات والمختلف فإنه بإمكاننا ان نؤكد بناءً على نصٍ مثل نصنا أن تَوهم العام وهو خاص وبالاستتباع وهم الوجود السابق المنْبَني على الوجود اللاحق أمورٌ تردّنا الى أصْل السؤال : هل في وسْعنا أن نعترف للمعنى بطبائع خاصة لا دخل للعبارة اللغوية فيها أم ان كل المُثل والأنساق الفكرية والتصوّرات التي يبنيها الإنسان يشتقّها من اللغة حتى أن ما لم تَجْرِ العبارة عنه لا دليلَ على وجودِه ؟

إن هذا السؤال هو بؤرةُ الإشْكال وهو القوّة الدافعةُ لكلّ حركاتِ الفِكر القديمة والحديثة ومدار مختلف الاجوبة المقترحة لأنه يفْتَح على سُؤال آخر مُرْبِك مُفْعَمٍ بالحَيْرة تُؤسس طريقةُ الإجابة عنه التّحولاتِ الكُبرى في تاريخ الإنسان وتاريخ الافكار ، ومحصّل هذا السؤال ما يلي :

هل أن للأشياء وجودا سابقا عن وجود اللغة وبالتالي يكون وضع اللغة وضعا طارئا تالياً وتكون وظيفتُها الكشف عن هذا الوجود والإحاطة به وإماطة اللّثام عنه ببيانه أم أن اللغة تبني الوجود بحيث لا شكل غير شكلها ولا إمكان لأن يكون خارجها وعليه تكون وظيفتها الخَلْقُ والاكتشاف وإنشاءُ ما تقوله انشاءً ؟

تؤكد الاجوبة عن هذا السؤال استقرار الثنائية في تفكير الإنسان وثبات فكرة التعاقب في الظهور الى العصور الحديثة إلا أنه تعاقبٌ مرسومٌ في التلازم والتزامُنِ وضرورة التّرابط بين اللغة والفكر ، وهذا يعني أننا إزاء تقابلٍ وتناقضٍ يُؤسس الوجود ويحْكُم تاريخيّتَه : فهناك انفصال من جهة القول بأسبقيَّة المُسمَى وهناك اتصال من جهة القَوْل بضرورة الاسْم شرطا لوجود المُسمى .

عاش الانسان على فكرة ان الوجود مغروس في صُلب التناقض وبقي أزمنة طويلة يتحرك بين قطبي اللغة / الفكر يقترب من أحدهما بقدر ما يبتعد عن الآخر لكنه قل أن وضِع أحد القُطبين مَوْضع السؤال إلا في العصور الحديثة مع بروز نظريات جديدة في علوم اللغة ومناهج درسها وتوسيع دائرة الدليل الى مختلف العلامات وظهرت فلسفات وتيارات ادبية وفكرية ترى في الوجود رأياً يختلف عن الفلسفات القديمة فهي قليلة الاحتفال بمقولة « الجوهر » تعتقد في ان وجود الشيء من وجود غيره وأن معناه من جملة العلاقات التي يبنيها معه في نطاق نظام نهتم به اهتماما آنيا لا تاريخيا زمنيا وقال أصحاب هذه المذاهب أن لا وجود لذات إلا العلامة مفرغة من كل حِمْلها التاريخي مقطوعةً عن ذاكرتها تتأسى في اليُتْم والوحشة ولا تبنى إلا وجودها خارج كل وجودٍ غيرها وظهرت علوم بدأت تعوض بشكل اساسي بعض أجزاء الإنسان العاقلة. فالإنسان يقطع الآن فترة يزهد فيها الناس شيئا فشيئا في الذاكرة « الفزيولوجية » لحساب الذاكرة الآلية التي تتمتع بقدرات في الخزن والاستدعاء لم تدر بخلده .

إن في كل هذه التطورات وغيرها الموجود في أدبيات الحداثة كثيرة ، ما يبشر بتحولات عميقة في تاريخ الفكر الانساني وبميلاد منطق جديد ومقولة « للوجود » تختلف عما أَلِفَه الانسان وعاش عليه ردحا من الدهر .

ومن معاني الحداثة العميقة ، من وجهة نظرنا ، هذا التحول العميق في تطور الوجود ومحاولة الخروج من دائرة « اللّوغوس » الارسطي هذه المنطقة اللّزِجة الآسرة التي لم يستطع الانسان الخروج عن سُلطتها وتَسلطها .

ولذلك فمع اقتناعنا بالكثير مما جاء في نقد « دريدا » لطريقة « بنفينست » في رد مقولات الفكر الى اللسان اليوناني ومحاولته تدخل ، في رأينا ، في بيان سلطان اللغة على الفلسفة فإن للمسألة وجها آخر ليس في ردنا الى المشروع الارسطي ومحاولة فهمه في سياق تاريخ الميتافيزيقا وإنما في النظر الى المحاولات الحديثة في فرقعة الثنائي وتهديم « الوجود » الذي بنتْه الفلسفة الأرسطية .

الهوامش

(١) Problemes de Linguistique generale, Ed. Galimard, Paris, 1966.
وعنوان المقال المشار إليه وهو بين الصفحات : ١/٦٣ - ٨٧ .
«Categories de pensee et categories de langue«.

(٢) Marges de la philosophie, ed, Minuit, 1972.
وعنوان الفصل المشار إليه هو : .«Le supplement de Copule : La philosophie devant la linguistique»
وهو بين الصفحات ٢٠٩ و٢٤٦ .

ولابد أن نشكر الأستاذ الصديق علي الشنوفي أستاذ الفلسفة بالجامعة التونسية لإشارته علينا بهذا المقال ومدنا بالمؤلف المذكور .

(٣) تحقيق محسن مهدي ، دار المشرق ، بيروت ١٩٦٩ .

(٤) Langage et philosophie : essai sur les structures linguistiques de L'ontologie. Publications de la faculte des lettres et des sciences humaines. Rabat, 1972.

(٥) انظر تفصيل ذلك في كتاب دريدا المذكور ص ٢٢٢ - ٢٢٣ وانظر خاصة الإحالة رقم ١ ، ص ٢٢٣ .

(٦) جاء عنوان الكتاب بالالمانية : Geschichte der Kategorieniehre وقد قرأنا عنه بالفرنسية في كتاب دريدا المذكور ، ص ٢٢٤ ، وكذلك إليه إشارة في كتاب عبدالرحمن طه ، ص ٤٢ .

(٧) الترجمة المقترحة ترجمة تقريبية وعنوان الكتاب بالفرنسية : Les Ages de L'intelligence ، يقول « دريدا » ص ٢٢٤ متحدثا عن موقف هذا الفيلسوف : (Il) accusait Aristote de prendre «L'univers du discours» pour .l'univers de la raison».

(٨) انظر الترجمة الفرنسية : L'influence du laugage sur le développement de la pensée dans les sciences de la nature, in, journal de Psychologie, 1946, P.192.

وقد اهتدينا الى المقال بفضل إشارة دريدا في كتابه ص ٢٣٥ ، كما يشير في نفس الحيز الى موقف الفيلسوف « روجيي » (Rougies) في مقالة له عنوانها ، كما نترجمه ، « مشاكل مصطنعة يثيرها منطق أرسطو ويروم ايجاد حل لها » .

(Pseudo-problemes soulevés et résolus par la logique d'Arsitote)

وقد نشرها ضمن أعمال المؤتمر العلمي العالمي ، باريس ، ١٩٣٥ وردّ فيها خاصة على « هنرى برقسون » الذى يعتبر « ميتافيزيقا أرسطوميتافيزيقا « العقل البشرى العفوية » فصوب رأيه بأن قال : « يكون أقرب للحقيقة أن نقول إنها ميتافيزيقا اللغات الهندية الاوروبية العفوية أو هى ميتافيزيقا اللسان اليونانى على وجه الخصوص » .

(٩) نترجم بها المقابل الفرنسى contrainte linguistique وهو مفهوم صعب الترجمة لأن معناه رهين سياقه .

(١٠) انظر : عبدالرحمن طه : ...Langage et philosophie ، ص ٣٩ .

(١١) الكتاب المذكور ، ص ٤٠ .

(١٢) نفسه ، ص ١٧ ، والرابط هنا يشير الى ما هو موجود فى كثير من اللغات غير موجود فى اللغة العربية ويسمى فى المصطلح الفرنسى : copule وهى فعل الوجود (etre) .

وفى الفصل الخامس عشر من الباب الاول من كتاب الحروف للفارابى ، إشارات مهمة الى المسألة وحديث مطول عن قضية الرباط وطريقة مختلف اللغات فى التعبير عنه أو استعارته من لغات أخرى لانه ضرورة لا مناص منها ، يقول فى نص مهم : « ثم فى سائر الالسنة ـ مثل الفارسية والسريانية والسفدية ـ لفظة يستعملونها فى الدلالة على الاشياء كلها لا يخصون بها شيئا دون شيء ويستعملونها فى رباط الخبر بالمُخْبَر عنه ، وهو الذى يربط المحمول بالموضوع ارتباطا بالإطلاق من غير ذكر زمان (. . .) وهى بالفارسية « هست » وفى اليونانية « استين » وفى السفدية « استى » وفى سائر الالسنة ألفاظ أُخر مكان هذه (. . .) وليس فى العربية منذ أول وضعها لفظة تقوم مقام « هست » في الفارسية ولا مقام «استين» في اليونانية ولا مقام نظائر هَاتَيْن اللفظتين فى سائر الالسنة ، وهذه يحتاج اليها ضرورة فى العلوم النظرية وفى صناعة المنطق ، فلما انتقلت الفلسفة الى العرب واحتاجت الفلاسفة الذين يتكلمون بالعربية ويجعلون عبارتهم عن الفلسفة وفى المنطق بلسان العرب (. . .) فبعضهم . . . »

انظر ص ١١١ ـ ١١٢ .

(١٣) ص ١٨ .

(١٤) ص ٢١ وما بعدها .

(١٥) ص ٤٨ .

(١٦) كتاب الحروف ، ص ١٣٨ ـ ١٤٠ .

(١٧) الكتاب السابق ، ص ١٣٧ .

(١٨) انظر تفاصيل هذه المسألة عند ، عبدالسلام المسدّى ، التفكير اللسانى فى الحضارة العربية ، ط ١ ، الدار العربية للكتاب ، تونس ١٩٧٩ ، ص ٨٠ .

المُتَنَبي والتوحيد*

قراءة ثانية

عبدالعزيز بن ناصر المانع*

صدق أبو الطيب المتنبي حين قال عن شعره :

أنـــــامُ مــــلء جُفـــوني عن شَـــوَارِدِهَـــا
ويَسْهَـــــــرُ الخَلْقُ جَـــــرَّاهـــــا ويختصمُ

فقد سَهِرتُ على « ضَوءِ » بيته هذا استعداداً للاختصام الودي مع الدكتور مرزوق بن تنباك بعد إلقائه بحثه الموسوم : « المتنبي والتوحيد » إذ رأيتُ بعد سماعي لما ألقاه وقراءتي فيما بعد لما كتبه أن بيت أبي الطيب الذي ناقشهُ :

يَتَـــــرَشَّفْنَ من فمي رَشَفَـــــاتٍ
هُنَّ فيـــه أحْـــلَى من التَّـــوحيـــدِ

لازال يحتمل تخريجات اخرى أبْدَيْتُ واحداً منها بعد قراءته مباشرة . وقد دار بيني وبينَهُ فيما بعد حديث قصير حول تلك القراءة التي أثَرْتُهَا للبيت وتبين لي منه أنه يقبلها لكنه يشك في وجود ـ بل يكاد يجزم في عدم وجود ـ مايؤيدها عند الدارسين والنقاد قديمهم أو محدثهم . وقد ذهبت بعد حديثنا ذاك أستعين بالمصادر والمراجع بحثاً عن توجيه لتلك القراءة فكان أن خرجت بقراءات خَمْس للبيت كل واحدة منها يمكن أن تكون صحيحة مقبولة بعد مناقشتها وتوجيهها . لكني لن ارجح قراءة على أخرى .

١ ـ التمر :

قال أبو الطَّيب :

يَتَـــــرَشَّفْنَ من فمي رَشَفَـــــاتٍ
هُنَّ فيـــه أحْـــلَى من التَّـــوحيـــدِ

لقد انتهى الدكتور مرزوق في قراءته إلى أن النقاد قد أجمعوا « منذ عهد أبي الطيب حتى عصرنا الحاضر على معنى واحد للبَيْت وتتابعُوا على تقبيحه من وجهة النظر الدينية » . كما يقول : « إن كلمة التوحيد هي التي أحاطت بهم وأوقعتهم في شباك الحرج فأجمعوا على أنه ارتكب في بيته محذوراً دينياً ولم يخالف منهم أحد حتى هذه اللحظة ـ فيما نعلم . وهذا الاجماع من المتقدمين والمعاصرين سيثقل كاهل الباحث ويبطىء بقبول الاجتهاد الذي يحاول تصحيح الوهم العلمي الذي تتابعت عليه أجيال من طبقات العلماء وعباقرة النقاد وشراح الشعر »[١] . وقد قاده هذا الاعتقاد بإجماع هؤلاء العلماء وعباقرة النقاد وشراح الشعر إلى أن يبحث عن توجيه للبيت يخرجه به عن دائرة المعنى الديني فقال : إن المراد بكلمة « التوحيد » في البيت هو التمر ، وقد ناقش هذا المعنى فاستغرق هذا منه النصفَ الأول كله من البحث ، وهذا التخريج للكلمة بهذا المعنى الذي أورده ليس جديداً بل هو تخريج قديم قدَم البيت نفسه ، فتفسير التوحيد في البيت بالتمر ، وهو أحد أنواعه ، أورده النقاد القدامى وشراح الشعر كما أعاد ذكرَهُ المحدثون .

ولا أظن أن الدكتور مرزوقاً سيجد غضاضة في قبول رأي ناقد كبير كأبي العلاء المَعرِّي الذي نَاقش البيت في شرحه لديوان أبي الطيب المُسمَّيّ : « معجز أحمد » فقال[٢] : « وقيل : التَّوحيد نوع من أنواع البلح ببلاد الحجاز ، وهو التمر الصغير » ، فخرج أبو العلاء بهذا على الاجماع .

واستعمال أبي العَلاء ، المتوفى سنة ٤٤٩هـ ، للفعل : « قيل » يدُلُّ دلالةً واضحة على أنه مسبوق إلى هذا التخريج وأنَّ شُرَّاح الديوان أو من تناولوا هذا البيت قبلهُ قد قالوا بتفسير كلمة « التوحيد » الواردة في البيت لتعني التمر .

ونجد تعليقاً على نسخة مخطوطة مكتوبة سنة ٧٢٠هـ من شرح ديوان المتنبي للامام الواحدي هذا نصه ، التوحيد : « الأصح أنه تمر بالبصرة ذكي جداً » أ . هـ .[٣]

قلت : قال صاحب القاموس « مِسْكٌ ذَكِيٌّ : أي ساطعٌ رائحته » .

وقد أوردَ هذا المعنى الخطيبُ التّبريزي ، المتوفى سنة ٥٠٢هـ عند شرحه لديوان المتنبي[٤] .

وذكره من المحدثين الدكتور صفاء خلوصي في تعليقه على البيت عند تحقيقه كتاب الفَسْر أو شرح ديوان المتنبي لابن جنى مستشهداً بتفسير أبي العلاء المعري الذي مر آنفاً[٥] .

وذَكَرَهُ البرقوقي في شرحه لديوان المتنبي فقال : « وقالوا :ـ للتخفف من هذه المبالغة المفرطة ـ إن التوحيد نوع من تمر العراق »[٦] .

وذَكَرَهُ اليازجي في شرحه لديوان أبي الطيب فقال : التوحيد : قيل : نوعٌ من التمر بالعراق »[٧] .

وذَكَرَهُ الدكتور عبدالرزاق محي الدين في كتابه عن أبي حيان التوحيدي فقال : « إن أباه [أي التوحيديَّ] أو أحد أجداده كان يبيع نوعاً من التمر يُسَمَّى « التوحيد » ، وعليه حَمَلَ شُرَاحُ المتنبي قولهُ :

يَترشَّفنَ من فَمي رشَفاتٍ
هُنَّ فيه أحْلَى من التَّوحيدِ[٨]

وذَكَرَهُ الدكتور أنور أبو سويلم في حاشية على البيت عند تحقيقه لكتاب « التكملة وشرح الأبيات المشكلة من ديوان أبي الطيب » للصقلي المغربي مستشهداً أيضاً بتفسير المَعري[٩] .

وكُلَّ كتب المُحْدثين كُتُب منشورة أو محققة بين أوائل الخمسينات وأواخر السبعينات من هذا القرن : ١٩٥٠ ـ ١٩٧٩م .

إذاً فليس هناك إجماع على المعنى الديني لكلمة التوحيد لاعند العلماء القدماء ولا عند المحدثين . والحق أن الدكتور مرزوقاً قد لمح في هامشٍ يتيمٍ أن

الاستاذ المرحوم عبدالسلام هارون قد ألمح إلى تفسير كلمة التوحيد في البيت لتعني التمر وذلك في كتابه : « تحقيق النصوص » ، ولا أدري كيف اختار الدكتور مرزوق ذكر ملاحظة الاستاذ المرحوم عبدالسلام هارون وأغفل كل المصادر والمراجع السابقة ؟!

إذاً فتفسير كلمة التوحيد بأنها تعني التمر في بيت المتنبي ليس تفسيراً جديداً كما أوحى لنا الدكتور مرزوق في قراءته ، فقد عايش هذا التفسيرُ البيتَ كما لاحظنا عند النقاد وشراح الديوان منذ ولادته تقريباً حتى يومنا هذا .

والراجح لديَّ هنا أن جملة « أحْلَى من التَّوحيد » ، وهي - عند المتنبي - تضمين للمثل العربي القديم الوارد باللفظ نفسه عند الميداني والذي يقول : « أحلى من التوحيد ، ومن نيل المنى ، ومن النشب ، ومن العسل »(١٠) ، والمقصود بالتوحيد بطبيعة الحال عند الميداني التمر ، خاصة وأنه اقترن بالعسل والمال والمنى وكلها لها حلاوة ، كما أن العرب لم يعهد عنهم في أمثالهم أن فضلوا شيئاً على الإيمان .

٢ ، ٣ ـ المعنى الديني :

حاول الدكتور مرزوق من خلال ما توافر له من أخبار حول ماقيل عن ضعف دين المتنبي ، بل عن تكفيره ، أن يتبنى هذه الاخبار إيجاباً ليدلل على أن المتنبي لايمكن ، وهذه حاله ، أن يقصد المعنى الديني لكلمة التوحيد ليتوصل من خلال ذلك إلى أن المتنبي كان يقصد المعنى الآخر ، حسب توجيهه الجديد في رأيه ، وهو التمر :

يَتَرَشَّفنَ من فمي رشَفَاتٍ
هُنَّ فيه أحلَى من التَّوحيدِ

وَرَدَ عجز البيت برواية أفعل التفضيل في أغلب الروايات والشروح :

يَتَرَشَّفنَ من فمي رَشَفَاتٍ
هُنَّ فيه حلاوةُ التَّوحيدِ

بر واية حذف المضاف ورفع المضاف إليه .
هذه رواية إحدى نُسَخ الفَسْر المخطوطة لابن جني .
ورواية الصقلي المغربي .
ورواية اليازجي .

إن الدارس عند مراجعته لشروح ديوان المتنبي سيجد أن ابن جني بعد روايته البيت برواية « أحْلَى من التَّوحيدِ » في أصل الديوان يقول في الشرح : « وكان [أبو الطيب] ينشده أيضاً :

يَتَرَشَّفْنَ من فمي رَشَفَاتٍ
هُنَّ فيه حلاوةُ التَّوحيدِ

واسْتَغْفَرَ الله مّمَّا يَكْرَهُ ! »

السؤال الذي يطرح نفسه هنا : ماذا يقصد ابن جني بقوله : « وكان يُنْشِده » ؟

هل اراد : « وكان ينشده عندي أو بحضوري أو بمجلسي ؟ هذا احتمال .
أم كان يقصد : وسمعت ، أو قيل لي أنه كان ينشده كذا وكذا ؟ هذا احتمال آخر .

إن كان الاحتمال الاول هو المقصود ، وأن ابن جني نفسه سمع المتنبي وهو ينشد البيت بالرواية الثانية وسمعه وهو يستغفر ، فذلك دليلٌ قطعي لاجدَال حوله من أن المراد بكلمة « التوحيد » هو المعنى الديني ، إذ لا لزوم للاستغفار إذا كان المقصود به هو التمر مثلاً .

أمَّا إن كان الاحتمال الآخر هو المقصود فيبقى الباب مفتوحاً للقراءات والتخريجات إذ ليس ابن جني ، ولسنا كذلك ، على يقين قطعي من صحة إنشاد المتنبي للرواية الثانية لأنها رواية مبنية على السَّماع .

إن المعنى الطبيعي أن تكون كلمة التوحيد هنا على بابها أي أنها تعني المعنى

الديني للكلمة وهو اعتقاد الوحدانية لله والايمان به أو معناه عند المعتزلة الذين يقولون بالعَدْل والتوحيد .

وهذا المعنى ـ الديني ـ هو الذي أثاره خصوم المتنبي « وأحد مانُسِبَ المتنبي لأجله إلى الكفر حيث جعل التَّرشُّفَ أحلى من التوحيد »(١١) ، حتى استحق اللعن كما فعل الحَاتِمي ، وهو ألد أعدائه ، في اكثر من موضع من كتابه « الرسالة » مستخدماً عبارة « لعنه الله »(١٢)

لكنْ : هل ينبغي أن تُؤخذ مقالة خَصْم مأخذ التصديق والقبول ؟ ذلك ما لا أعتقده بل ما أعتقد عكسه لأسباب كثيرة :

إن المتنبي عندما قال هذا البيت لايمكن أن يكون كافراً أو ملحداً أصلاً بل يلزم أن يكون مؤمناً من منطلق منطقي بحت يتطلبه هذا الموقف الغزلي الذي هو فيه وهذا الموقف يفرض هذا السؤال : هل يقارن المُحِبُّ من يحب بما يكره ؟

إذا كان جواب هذا السؤال هو النفي ـ وهو المتوقع ـ فإن المتنبي إذاً مؤمن يحس حلاوة الإيمان وحلاوة التوحيد ، وعلى هذا الاساس جاء فهم الشاعر الوحيد للبيت إذ يقول : « التوحيد مُرٌّ عند الكافر ، والكفَّار في الدنيا أكثر عدداً من المؤمنين وهو مكروه مُرٌّ عندهم . فأما « أحلى من التوحيد » فإنما جاء به على طريق المثل لا على طريق الخَبَر كما تقول : أوْضحُ من النهار ، وأرقُّ من الماء »(١٣) .

وتفسير صيغة « أفعل » تعرَّض له ابن القطَّاع ، المتوفى سنة ٥١٥هـ في كتابه « شرح المشكل من شعر المتنبي » عند شرحه لهذا البيت فقال : « ذهب كثير من الناس إلى أن لفظة : أفعل من كذا ، توجب تفضيل الأول على الثاني في جميع المواضيع وذلك غلط ، والصحيح أن أفعل تجيء في كلام العرب على خمسة أوجه » . ثم حدد ابن القطاع معناها في بيت المتنبي فقال :

الوجه « الثاني : أن يكون الأول من جنس الثاني وقد سبق للثاني حكم

أوجب له الزيادة بالدليل الواضح فهذا يكون على المقاربة في التشبيه لا التفضيل نحو قولك : الأمير أكرمُ من حَاتِم ، وأشجع من عمرو .
وبيت المتنبي من هذا القبيل ، أي : يتَرَشَّفن من فمي رشفات هنَّ فيه قريبُ من التوحيد »[١٤] .

وحتى لو فسرنا مقولة المتنبي على أنها خروج ديني غير لائق ، وأن أفعل التفضيل على بابها ومفهومها المتعارف عليه ، فإنه ينبغي أن ننظر إلى البيت بل إلى القصيدة ككل وأن نراعي زمن نظمها وتاريخه . إن هذه القصيدة ، في الحق ، قد قيلت في فترة مبكرة جداً من حياته حيث نظمها في « صباه » ، كما تقول مقدمتها ، ومعلوم ، دون شك ، أن لحيوية الشباب مالها من أثر في تخطِّي بعض الحدود الدينية . وعندي أن رواية ابن جني التي تقول :
« وكان يُنشِده أيضاً :

....

هُنَّ فيـــــه حـــــلاوةُ التَّـــــوحيـــــدِ
واسْتَغْفَرَ الله مما يكرَهُ »

هي قراءة متأخرة أنشدها المتنبي في فترة سني النضج من عمره ، وتخفف فيها من تبعية « أفعل التفضيل » وما قد يلازمه ، أو لازمه فعلاً من تفسير متطرف من خصومه المعاصرين له ، واقتران الاستغفار بهذه الرواية مرجح قوي لهذا التوجيه .

وعلى كل فإن شعر أبي الطيب يعطي صورة دينية طيبة غير تلك الصورة التي يريد خصومه إلصاقها به . أليس هو الذي يتحدث ، في هذه القصيدة الدالية نفسها ، عن الإله ـ جل شأنه ـ حديثاً يفيض بالتقدير والإجلال إذ يقول[١٥] :

ولعليٍّ مؤمِّلٌ بعضَ ما ... أبلغُ باللُّطْفِ من عَزيزٍ حَميدِ

ثم أليس القائل منتصفاً للإسلام[١٦] :

فَخَـــــرُّوا لخَـــــالقهم سُجَّـــــداً
ولـــــو لم تُغِثْ سَجَـــــدوا للصُّلُبْ
وأنتَ مـــــعَ الله في جَـــــانبٍ
قليـــــلُ الـــــرُّقـــــادِ كثـــــير التَّعَبْ

وغير ذلك كثير في ديوانه .

في ظني أن هناك تخريجات لشعره الذي قد يبدو فيه شيء من التطرف ، كما في بيته موضوع الدراسة ، لكن ذلك يحتاج إلى قاريء منصف ، فالقاريء المنصف لايعدم التخريجات المنصفة ، ومثل ذلك يقال عن الاخبار والروايات التي رويت عن ضعف دينه أو تطرفه فيه . إن مساحة هذا البحث لاتسمح بمناقشة كل الروايات التي وردت حول هذا الموضوع في ورقة الدكتور مرزوق ، ولكن الباحث سيأخذ خبراً أو خبرين منها يدلل من خلال مناقشته لهما على هشاشة الاخبار الموضوعة ومن ثم سهولة نقضها واستبعادها في ميزان الاحتجاج .

يقول خبر علي بن حمزة البصرى :

« بلوت من أبي الطيب ثلاث خلال محمودة وتلك : أنه ماكذَبَ ولازنى ولا لاط ، وبلوت منه ثلاث خلال ذميمة وتلك أنه ما صام ولا صلَّى ولا قرأ القرآن »(١٧) .

إننا أمام كثير من التساؤلات :

أ ـ من روى لنا هذا الخبر ؟

إن البديعي في كتابه ، وهو مصدر متأخر جداً ، لايشير إطلاقاً إلى سلسلة رواة أو إلى مصدر نعتمد عليه ، وهذا يقودنا إلى الشك في الخبر ، ولعل مما يؤيد هذا الشك أن الخبر منسوب إلى صديق المتنبي : علي بن حمزة البصري ، لكي يصدقه السامع !

هل يُعْقَلُ أنْ يَصِمَ البصريُّ جهاراً صديقه المتنبي بهذه الصفات التي توجب الحد والقتل كترك الصلاة أو الصيام ؟!

ب ـ هذا التوافق في عدد المحاسن وعدد المساوىءألا يثير في نفس القارىء تساؤلاً ؟

ج ـ ثم لو أخذنا الخصلة الاولى من الخلال الثلاث المحمودة وقارناها بما في شعر المتنبي لثبت لنا عكس ما أراد البصري إثباته . لقد مدح المتنبي كافوراً بقصائد تعد من أجمل قصائد المديح ثم أتبعها بعد ذلك بقصائد في الهجاء تعد من أجمل وأقذع قصائد الهجاء .

لابد أن يكون المتنبي كاذباً في أحدهما وإذا ثبت ذلك فقد ثبت ، من حيث المبدأ ، كذب المتنبي وانتفت بذلك صحة خبر البصري .

د ـ وإذا نظرنا إلى خلال الذم الثلاث وأخذنا الخصلة الأخيرة منها وهي خصلة « عدم قراءة القرآن » لم نجد سبباً مقنعاً إطلاقاً لإقحام هذه الصفة مع الصوم والصلاة فقراءة القرآن ليست ركناً يختل بعدمها إسلام المسلم كالصوم والصلاة . لو قال مكانها : « ولا زَكَّى » لكانت من حيث المنطق أكثر قبولاً .

ورغم هذا فإن مقارنة هذا الخبر مع خبر آخر أورده الباقلاني تظهر لنا تناقضا عجيبا ، يقول خبر الباقلاني : « وقد حُكِي عن المتنبي أنه كان ينظر في المصحف فدخل عليه بعض أصحابه فأنكر [الداخل] نظره فيه . . فقال له : هذا المَكِّيُّ على فصاحته كان مُفْحَمًا ! فإنْ صَحَّتْ هذه الحكاية عنه فى إلحادِهِ عُرِفَ بها أنه كان يعتقد أن الفصاحة في قول الشعر أمكن وأبلغ »(١٨) .

إذاً فالمتنبي ، عموما ، في نظر أصدقائه وأعدائه ، كان ينظر في القرآن ، وكان بطبيعة الحال ، يقرأ فيه ، ودَعْكَ مما جاء في خبر الباقلاني من وصفه بالإلحاد فذلك مما صاغه الخصوم ، ولعل هذا هو سر شك الباقلاني في الخبر حيث قال : « فإنْ صحت هذه الحكاية عنه في إلحاده . . . . »(١٩) .

والواقع أنها كخبر البصري لا تصح ، وإنما هي في نظر الباقلاني « حكاية » ، وهي في نظري حكاية « مجهولة الراوي » ، وها أنت إذاً ترى أن المتنبي في خبر البصري ما « قرأ القرآن » أخذ خَبَرُ البصري ذلك عليه وعدَّه من صفاته الذميمة ومن ثم من أسباب الطعن عليه في دينه ، وفي خبر الباقلاني نراه والقرآن معه « ينظر فيه » فيأبى صُنَّاع هذه الحكاية إلا أن يصوغوها بحبكة تنتهي بوصفه بالإلحاد وهذه الحكاية عندهم مروية ، زيادة في التوثيق عن « بعض أصحابه »[٢٠] .

فانظر كيف استُغِلَّ القرآن للطعن على المتنبي في دينه فى حالتيه : حالة قراءته القرآن وحالة عدم قراءته القرآن !

لقد كان المتنبي مستهدفا !

وماذا قال النقاد عن البيت ؟

أيضا لضيق مساحة هذا البحث سآخذ رأي القاضي الجرجاني مثالا لموقف النقاد المعتدلين ، ورأي علي بن هارون بن المُنَجّم ، الذي أورده الحاتمى مثالا لموقف النقاد المتطرفين وهما ، الجرجاني وابن المنجم ، أقدم ناقدين تناولا البيت ، لكني قبل مناقشة هذين الرأيين المتباينين أود أن أشير الى وصف الدكتور مرزوق للجرجاني بأنه « صنع الوساطة عصبية للمتنبي وانتصارا له وأعلن رأيه على الملأ منتقدا معارضي الشاعر » .

أعتقد أن فى هذا تجنيا شديدا على الجرجاني وموقفه من شعر المتنبى ، ها هو الجرجاني يقول مخاطبا منتقدي المتنبي : « وما أُنْكِرُ أن يكون كثير مما عددتَه من هذه الابيات [للمتنبى] ساقطةً عن الاختيار غير لاحقة بالإحسان وأن منها ما غَلَبَ عليه الضعف ، ومنها ما أُثِر فيه التعسف ومنها ما خَانَهُ السَّبكُ فساء ترتيبه وأخلَّ نظمه ، ومنها ما حُمل عليه التعمق فخرج به الى الغثاثة والبَرْد. . . الخ »[٢١] .

ثم : أَلَمْ يعقد القاضي الجرجاني في كتابه فصلا كاملا يَقْرب من مائتي صفحة

سماه « سرقات المتنبي » ولم يكن يدافع عن سرقاته تلك بل كان ينتقده بل أحيانا يهاجمه حيث يقول مثلا : « وهذا أقبحُ ما يكون في السَّرق »[٢٢] .

أو قوله في موضع آخر : « وبيتُ أبي تمام أملحُ لفظا وأصحُّ سبكا وزاد أبو الطيب ولكن في اللفظ قصورٌ والاول نهايةٌ في الحُسن »[٢٣] .

أو قوله في مكان آخر : فأساء [المتنبي] وجاوز حتى قارب الهَذَيان[٢٤]

وعموما فقد أحصى الجرجاني على المتنبي أكثر من ثلاثمائة وثمانين سرقة أثبتها كلها وفَضَّله على سابقيه في خمس وعشرين سرقة فقط[٢٥] ، لكنه عدَّها أيضا من السرقات رغم إجادته فيها .

أيُعَدُّ الجرجاني بعد هذا متعصبا للمتنبي منتقدا لمعارضيه ؟

نعم دافع الجرجاني عن المتنبي في بقية كتابه في حدود سبعين صفحة ولكن هذا هو سر تسمية الكتاب ؛ إبانة المحاسن والمساويء .

لقد كان صاحب الوساطة منذ البداية معتدلا أراد أن ينصف المتنبي وأن ينصف خصومه في الوقت نفسه وهكذا كان عنوان كتابه الوساطة ، ولهذا فقد تعرض باعتدال لهذا البيت وصاحبِه وخصومهِ حين قال :

« وأتَعَجَّبُ ممن يَنْقُصُ أبا الطيب ، ويَغُضُّ من شعره لأبيات وجدها تدل على ضعف العقيدة وفساد المذهب في الديانة كقوله :

يَتـــرَشَّفْنَ من فمي رَشَفَـــاتٍ هُنَّ فيــه أحْــلَى من التَّـوحيـدِ

فلو كانت الديانةُ عاراً على الشعر لوجب أن يُمْحَى اسمُ أبي نواس من الدواوين ويحذف ذكره إذا عُدَّت الطبقات . . . ولكن الامرين متباينان والدين بمعزل عن الشعر »[٢٦] .

ذلك كان رأيه .

قبل كل شيء ، ينبغي أن نعرف أن القاضي الجرجاني أحد العلماء المشهورين « اشتهر بالفقه وترجم له الشيرازي في طبقات الفقهاء ، وفسَّر القرآن الكريم

وترجم له السيوطي في طبقات المفسرين(٢٧) ، كما ترجم له الذهبي « المُحَدِّث » في « سير أعلام النبلاء » فأثنى عليه ووصفه بأنه فقيه شافعي ولي القضاء وتدرج فيه الى أن ولي قضاء القضاة ، وقال عنه : « وقد أبان عن علم غزير في كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه »(٢٨) .

وشهادة الذَّهبي ذهبيَّةٌ !

إن حكم القاضي الجرجاني الذي له هذا الوزن الديني على هذا البيت ، بل على الشعر عامة ، ينبغي أن يُتناول بكل احترام وتقدير فهو ينظر الى الشعر والدين على أنهما شيئان مختلفان والدين بمعزل عن الشعر ، ولو كان الخروج على بعض المفاهيم الدينية في الشعر كفرا لكان القاضي الجرجاني نفسُهُ من منطلق مكانته العلمية والدينية هذه أول المهاجمين للمتنبي وبيته ولكنه نظر الى البيت من منظار أدبي نقدي فني بحت فدافع ، من خلال ذلك ، عن المتنبي وتعجَّبَ ممن يَتَنَقَّصُهُ ويغضُّ من شعره ، وهذا منتهى الاعتدال في النظر الى الشعر ، ولعل الجرجاني فى نظرته الى الشعر والدين وتفريقه بينهما قد اتكأ على الآية الكريمة وهي أن الشعراء « يقولون ما لايفعلون » ، وربما كان استغفار المتنبي مثالاً لواقع الشعراء .

ولو بحثنا عن خبر اتهام المتنبي بالكفر بسبب هذا البيت أو غيره لوجدناه عند الحَاتِمي في ذلك السؤال الذي جاء فى صيغة استفهام إنكاري ألقاه علي بن هارون بن المُنَجِّم حين قال مخاطبا المتنبي(٢٩) :

« أَمُسْلِمٌ أنت حين تقول :

يَتَــــرَشَّفْنَ من فمي رَشَفَــــاتٍ هُنَّ فيه أحْلَى من التَّوحيدِ » ؟!

والعجب أن يأتي هذا الانتصار للدين من علي بن هارون بن المُنَجِّم ، وتاريخه لا يشهد له بأية ميزة دينية كالتي شهدَتْ بها المصادر للقاضي الجرجاني بل على العكس فهو وأسرته حديثو عهد بالإسلام ، يقول السَّمعاني :

« كان أبو منصور [المُنَجِّم] مُنَجِّم أبي جعفر المنصور وكان مجوسيا ، وأما ابنه

يحيى فكان مُنَجِّمَ المأمون ونديمَهُ وأسلمَ على يده فصار بذلك مولاه »[٣٠] ، كما كان علي بن هارون نديمَ الخلفاء[٣١] .

ولعل مما يدعو الى عدم الثقة في صدق استفهام ابن المُنَجم الإنكاري وأنه مجرد سؤال استفزازي لشاعر مستهدف أن الخبر عند الحَاتِمي ينتهي بالسخرية من فم المتنبي وكراهة رائحته ومن ثم استحالة ارتشاف النساء للريق منه ، يقول الحاتمي بعد إيراد ذلك الاستفهام الإنكارى :

« ثم أسَرَّ إليَّ [علي بن هارون] وقال :
أخبرني ـ واللّهِ ـ مخبرٌ أنَّ عُمورَ لَثَاته فاسدة وأن نكهتهُ مريحة ، فأضْحَكَني ! »[٣٢] .

فانظر الى هذه المفارقة الشاسعة في خبر ابن المُنَجِّم بين جدية الدفاع عن الإسلام والضحك من رائحة فم المتنبي !
ما كان المتنبي إلا مستهدفا !

٤ ـ المرأة :

يَتَـــرَشَّفْنَ من فَمي رَشَفَـــاتٍ هُنَّ فيه أَحْلَى من التَّوحيدِ » ؟!

كنتُ قد اقترحتُ القراءة التالية لعجز هذا البيت :
هن : أي النسوة الوارد ضميرهن في صدر البيت .
فيه : أي في الرشف .
أحلى من التوحيد : أي : أحلى من رشف المرأة الواحدة .

وبذلك أيضا يخرج البيت من دائرة المعنى الدينى وتكون المفاضلة بين نساء وواحدة .

ثم ذهبتُ أبحث عن توثيق لهذه القراءة رغم شك الدكتور مرزوق أو جزمه لي بعدم وجود ما يؤيد ذلك ، فوجدت دون كثير عناء تأييدا قويا لتفسير معنى كلمة « التوحيد » بمعنى المرأة الواحدة وذلك عند أبي العَلاء المَعَرِّي ، يقول أبو العَلاء :

« وقيل : إنه توحيد المعشوق لعاشقِهِ ، أي قولُهُ : أنتَ واحدي عند إقباله على وِصَالِهِ من دون أن يعرفَ غيرَهُ فهذا أحْلى ما يكون للعاشق إذا كان صاحبُهُ لا يعرفُ سواه ولا يقول إلاّ به ، وإذا فعل ذلك فقد وحَّدَه فكأنه يقول : هُنَّ في الفم أحْلَى من هذا التوحيد » ، انتهى[٣٣] .

بقي أن نتحقق من مرجع الضمير في قوله : « هُنَّ أَحْلَى » ، إن هذا الضمير في كل المصادر التي أوردته يعود إلى الرشفات لأن هذه المصادر تقارن بين حلاوة هذه الرشفات وحلاوة التوحيد بمعنى التمر أو الإيمان ، أما هنا فإن أبا العلاء لم يوضح مرجع الضمير في « هن » لكنه عندما فسر التوحيد ليكون رمزاً للمرأة الواحدة : « المحبوبة » أي : رمزاً للعاقل فإنه من الطبيعي أن تكون المقابلة بين : « هن » و « الواحدة » مقابلة بين عاقلين : جمع النسوة ومفردها ، على خلاف ما ورد في كل المصادر السابقة التي تقارن بين حلاوة الرشفات وحلاوة الدين أو التمر : أي المقابلة بين غير العاقل وغير العاقل ، وعلى هذا يكون قصد المتنبي في رأيي : التثليث أو التربيع في رشف النساء من ريقه أحلى من التوحيد ، أي الثلاث أو الاربع في الرشف أحلى عنده من الواحدة .

وعموما فالمقصود في ظني بقوله : « هُنَّ فيه » أي النسوة في الرشف « أحْلَى من التَّوحيدِ » مهما كان معنى كلمة « التوحيد » سواء أكان التمر أو المعنى الديني أو المرأة .

٥ ـ الزوجة :

يَتَــــرَشَّفْنَ من فمي رَشَفَـــاتٍ هُنَّ فيه أحْلَى من التَّوحيدِ » ؟!

قال الواحدي : ويُروَى أحْلى من التَّأْبيدِ[٣٤] .

قلت : ولم أجد في المصادر التي رجعت إليها تفسيراً لهذه القراءة .

ولعل صحة القراءة : أحلَى من التَّأبيدِ » ويكون المراد بالتَّأْبيدِ : الزوجة لأن الارتباط بها شبهُ دائم مؤبد كما يحث على ذلك الاسلام عندما جعل أبغض الحلال إلى الله الطلاق ، ويكون المعنى أن رشفات المحبوبات فى فمه أحلى من رشفات الزوجة .

ربما !

الهوامش

(*) قرأ الزميل الدكتور مرزوق بن صنيتان بن تنباك بحثاً عنوانه « المتنبي والتوحيد » في « ندوة النص الادبي » التي يقيمها قسم اللغة العربية بكلية الاداب ، جامعة الملك سعود وذلك في ندوة يوم الاربعاء الموافق ١٤١٣/٦/٢٩هـ .

وقد دفعتني قراءته تلك إلى كتابة هذه القراءة الثانية عن « المتنبي والتوحيد » محدوا بأسباب ثلاثة :

١ ـ توثيق تفسير كنتُ طرحتُهُ ، بعد إلقاء الدكتور لورقته ، يقول بأن معنى التوحيد في البيت هو المرأة أو المحبوبة .

٢ ـ اهتمامي بشروح ديوان المتنبي إذ أعمل منذ أكثر من عام على تحقيق أحد النصوص المتعلقة بشروح ذلك الديوان .

٣ ـ تكرم الدكتور مرزوق بتزويدي بصورة من بحثه إذ لم أحضر قراءته للبحث من أوله . وبعد إعادة قراءتي له وجدت أني أختلف معه في كثير من آرائه التي طرحها ، والاختلاف ، دون شك ، حق علمي . لقد قال الدكتور مرزوق في نهاية ورقته : « إنه قدم للمناقشة رأياً معقولاً وفهماً مقبولاً » . وأقول : ولعل هذه القراءة أن تكون استجابة لدعوته لمناقشة رأيه .

(**) قرأت هذا البحث أيضاً في « ندوة النص الادبي » نفسها يوم الاربعاء الموافق ١٤١٣/٨/٢٦هـ .

(١) ص١٩ من بحث الدكتور مرزوق .

(٢) أبو العلاء ، معجز أحمد : مخطوط المتحف البريطاني نقلاً عن حاشية عند الصقلي ، التكملة ٦١ .

(٣) الواحدي ، شرح الورقة .

(٤) ذكر لي الدكتور مرزوق فيما بعد أنه أطلع عليه . ولم أقف عليه شخصياً ، وإنما اعتمدت هنا على رواية الدكتور مرزوق .

(٥) ابن جني ، الفسر ٢ : ٣٠٨ .

(٦) البرقوقي ، شرح ٢ : ٤٧ .

(٧) اليازجي ، العرف ٣ : ٤ .

(٨) د . عبدالرزاق محيي الدين أبو حيان ٨ .

(٩) الصقلي ، التكملة ، ٦١ .

(١٠) الميداني ، مجمع ١ : ٤٠٦ ، بتقديم وتأخير .

(١١) أبو العلاء ، شرح ١ : ٧١ .

(١٢) الحاتمي ، الرسالة ١٣ ، ١٧٠ ، وهو يلعنه لأجل هذا البيت ولغيره مما شابهه .

(١٣) ابن جني ، الفسر ٢ : ٣٠٨ ـ ٣٠٩ .

(١٤) ابن القطاع ، شرح ٢٤١ .

(١٥) ديوانه ١ : ٣٢٠ .

(١٦) ديوانه ١ : ١٠٣ - ١٠٤ .

(١٧) البديعي ، الصبح ٩٤ ، د . مرزوق ، المتنبي والتوحيد ، ١٤ .

(١٨) الباقلاني ، إعجاز ١٥٥ ، د . مرزوق ، المتنبي والتوحيد ص١٣ .

(١٩) خلص الدكتور مرزوق في ورقته ، ص١٣ ، من هذا الخبر إلى أن « الباقلاني يصفه بالإلحاد » .

(٢٠) وينظر أيضا بحث الدكتور مرزوق فقد أورد خبر المتنبي مع « صديقه » أبي نصر « قبل مقتله بوقت قصير وهو يحذره فتك بني أسد به وأبو الطيب يقسم أنهم لن يمسوه بسوء » يقول الخبر إن أبا نصر ، صديقَهُ ، قال له بعد قسمه وقبل سفره هذا الذي قتل فيه « قل إن شاء الله فيقول : كلمة مقولة لا تدفع مقضيا ولا تستجلب آتيا » .

فانظر كيف حاول أعداء المتنبي إلحاق الإلحاد به حتى قبل آخر رحلة في حياته وذلك لكي لا يذهب ذهن القاريء الى التفكير في توبته قبل موته ، وكل أخبار إلحاده رُويت كما نرى عن « بعض أصحابه » كما في خبر الباقلاني « أو عن صديقه » كما ورد هنا أو عن « البصري » وهو صديق للمتنبي ، وهذا كله من زيادة الحيطة في توثيق هذه الاخبار عند وُضّاعِها ! فتأَمَّلْ ذلك !

(٢١) الجرجاني ، الوساطة ١٠٠ .

(٢٢) المصدر نفسه ٢٤٩ .

(٢٣) المصدر نفسه ٢١٦ .

(٢٤) المصدر نفسه ٢٨٧ .

(٢٥) انظر المصدر نفسه : الصفحات : ٢١٨ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩ ، ٢٣٣ ، ٢٣٧ ، ٢٣٩ ، ٢٤٣ ، ٢٥٣ ، ٢٥٦ ، ٢٧٦ ، ٣٠٣ ، ٣١١ ، ٣٢٢ ، ٣٢٤ ، ٣٣٢ ، ٣٣٧ ، ٣٤١ ، ٣٤٩ ، ٣٥٣ ، ٣٥٩ ، ٣٨٠ ، ٣٨٤ ، ٣٨٥ ، ٣٩٩ ، ٤٠٩ .

وانظر المصدر نفسه الصفحات : ٢١٦ ، ٢١٨ ، ٢٢٠ ، ٢٤٤ ، ٢٤٩ ، ٢٥١ ، ٢٥٣ ، ٢٥٨ ، ٢٦٥ ، ٢٨٢ ، ٢٨٧ ، ٢٩٣ ، ٣٠١ ، ٣٠٨ ، ٣١٤ ، ٣٣٣ ، ٣٦٦ ، ٣٧٤ .

حيث انتقد الجرجاني ، انتقادا جليا ، سوء سرقات المتنبي .

(٢٦) المصدر نفسه ٦٣ - ٦٤ .

(٢٧) المصدر نفسه ، مقدمة المحققين .

(٢٨) الذهبي ، سير ١٧ : ١٩ - ٢١ وكتاب الوساطة هو الكتاب الوحيد من بين كتب الجرجاني الذي نال هذا الثناء والإعجاب من الذهبي .

(٢٩) الحاتمي ، الرسالة ١٢٢ .

(٣٠) السمعاني ، الأنساب ١٢ : ٤٤٦ .

(٣١) ابن النديم ، الفهرست ١٦١ .

(٣٢) الحاتمي ، الرسالة ١٢٢ - ١٢٣ .

ومُريحة أي مُنْتِنَة ، قال : اللسة والرائحة : « النسيم طيِّبا كان أو نَتِنا » ، والمعنى الثاني هو المقصود في نقد ابن المنجم لدلالة السياق عليه .

(٣٣) أبو العلاء ، شرح ١ : ٧١ ، ومخطوط الديوان ١٦/أ .

(٣٤) الواحدي ، شرح ٣٠ .

المصادر والمراجع

الباقلاني ، أبو بكر محمد بن الطيب (ت ٤٠٣هـ) .
* إعجاز القرآن .
تحقيق السيد أحمد صقر .
من منشورات دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧١م .

البديعي ، يوسف (ت ١٠٧٣هـ)
* الصبح المنبي عن حيثية المتنبي .
تحقيق مصطفى السقا ، محمد شتا ، عبده زيادة عبده
من منشورات دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣م .

البرقوقي ، عبدالرحمن
* شرح ديوان المتنبي .
من منشورات المكتبة التجارية .
القاهرة ١٣٥٧هـ/١٩٣٨م .

الجرجاني ، علي بن عبدالعزيز (ت ٣٦٦هـ)
* الوساطة بين المتنبي وخصومه
تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم ، علي محمد البجاوي
من منشورات مطبعة عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٦٦م .

ابن جني ، أبو الفتح عثمان (ت ٣٩٢هـ)
* الفَسْر أو : ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي عثمان ابن جني (١ - ٢)
عني بتحقيقه والتعليق عليه الدكتور صفاء خلوصي
من منشورات المؤسسة العامة للصحافة والطباعة ، بغداد ، ١٣٨٩/ ١٩٦٩م .

الحاتمي ، أبوعلي محمد بن الحسن (ت ٣٨٨هـ)
* الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره
تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم
منشورات دار صادر - دار بيروت ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م .

الذهبي ، محمد بن أحمد بن عثمان (ت٧٤٨هـ)
* سير أعلام النبلاء
الجزء السابع عشر
تحقيق شعيب الأرناؤوط ومحمد نعيم العرقسوسي
من منشورات مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٤٠٣/ ١٩٨٣م

السمعاني ، عبدالكريم بن محمد (ت ٥٦٢هـ)
* الأنساب .
الجزء الثاني عشر
تحقيق عبدالرحمن بن يحيى المعلمي اليماني
من منشورات دائرة المعارف العثمانية ،
حيدر أباد ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م

الصقلي المغربي ، أبو الحسين بن عبيدالله
* التكملة وشرح الأبيات المشكلة من ديوان أبي الطيب
تحقيق الدكتور أنور أبو سويلم
من منشورات دار عمار ، عمان (د ت)
أبو العلاء المعري ، أحمد بن عبدالله بن سليمان (ت ٤٤٩هـ)
* شرح ديوان أبي الطيب المتنبي (معجز أحمد)
الجزء الاول
تحقيق عبدالمجيد دياب
منشورات دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٦م .
* شرح ديوان المتنبي
مخطوط محفوظ بمكتبة جامعة الملك سعود : قسم المخطوطات ،
أصله مصور من المتحف البريطاني .
ابن القطاع الصقلي ، علي بن جعفر (ت ٥١٥هـ)
* شرح المشكل من شعر المتنبي
تحقيق الدكتور محسن غياض
منشور في مجلة المورد ، المجلد السادس ، العدد الثالث ،
دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٣٩٧/١٩٧٧م .
المتنبي ، أحمد بن الحسين (ت ٣٥٤هـ)
* التبيان في شرح الديوان
أو : ديوان المتنبي ، بشرح ابن عدلان والمنسوب للعكبري
الجزء الاول .
تحقيق مصطفى السقا ، وابراهيم الابياري ، وعبدالحفيظ شلبي
من منشورات مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي ،
القاهرة ١٣٧٦هـ/١٩٥٦م .
محيى الدين ، عبدالرزاق ،
* أبو حيان التوحيدى : سيرته وآثاره
من منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٩م .
مرزوق بن صنيتان بن تنباك ، الدكتور :
* « المتنبي والتوحيد »
بحث ألقي في « ندوة النص الأدبي » التي يقيمها قسم اللغة العربية
بكلية الآداب ، جامعة الملك سعود ، وذلك في يوم الاربعاء الموافق ٢٩/٦/١٤١٣هـ
الميداني ، أحمد بن محمد (ت ٥١٨هـ)
* مجمع الامثال
الجزء الاول ،
تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم
من منشورات عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٧٧م .
ابن النديم ، محمد بن إسحاق (ت ٤٣٨هـ)
* الفهرست
تحقيق رضا تجدد
طهران ١٣٩١/١٩٧١م .

الواحدي ، علي بن أحمد (ت ٤٦٨هـ)
* ديوان أبي الطيب وفي أثناء متنه شرح الإمام الواحدي
تحقيق فريدرخ ديتريصي ، برلين ١٨٦١م .
* شرح ديوان المتنبي للواحدي
مخطوط محفوظ في مكتبة كوبرلي فى استانبول
اليازجي ، ناصيف (ت ١٢٨٧هـ)
* العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب
الجزء الثالث
من منشورات دار العراق ، بيروت ١٩٥٦م .

ترجمة النص الأدبي

بين التنظير والابداع :
وحدة فى التعدد

سعيد علوش

استجاب علم اجتماع الأدب لفترة دقيقة من فترات وعي الذات الوطنية ، وتطلعاتها إلى التحرر ، فكان الإسقاط والسقوط ، التجاوز والتعالي ، الانتقائية والتهافت ، وهي مرحلة لا تعادلها سوى مرحلة الالتزام ، أو المرحلة الوجودية أو هي استمرار لهما معاً ، إذ تبنت الطليعة الأدبية موجة علم اجتماع الأدب الانتقائية ، والتي اختزلت في عملي كولدمان ولوكاش ، فكانت تفاحة آدم التي ضللت ثعبان المعرفة في سراديب بحث المحتوى وانتقاده .

وبما أن علم اجتماع الأدب في المغرب كان يسعى إلى التأسيس ، فإنه كان يريد تجاوز أعمال المصري السيد يس في (التحليل الاجتماعي للأدب) (١٩٧٠م) ، الذي يستعرض بعض القواعد التي قام عليها الدرس ، وهي :

أ ـ استحالة تصور علم اجتماع غير تاريخي .

ب ـ علاقة الواقعة الاجتماعية بالتاريخية .

ج ـ خضوع الصورة الأدبية لالتحام التاريخ بعلم الاجتماع .

د ـ ضرورة ترابط التاريخ الأدبي بالتاريخ الاجتماعي .

هـ ـ استحالة إدراك التحولات الاجتماعية خارج التحاليل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية .

وقد كان السيد يس ملخصاً ومديناً لكولدمان في أفكاره الطليعية، التي يحيل فيها عليه :

« . . . إن بعض كبار الباحثين مثل لوسيان كولدمان ، يذهب إلى حد القول أن العمل الأدبي لا يعبر عن مؤلف فرد ، وإنما عن الجماعة التي ينتمي إليها الأدب ، ويعبر عن رؤيتها للعالم سواء بطريقة شعورية أو لا شعورية »[١] وإذا كان هذا التيار المصري يُعد استمراراً لكتاب (في الثقافة المصرية) وتقهقرا مع سوسيولوجية أدب غالي شكري فيما بعد ، فإن تجربة حسين مروة وفيصل دراج ويمني العيد بلبنان ، تقترب من التجربة المغربية .

إن فيصل دراج (العلاقة الروائية فى العلاقة الاجتماعية : الرواية ونمط الإنتاج) (١٩٨١م) ، ليلقي بنا في خضم سوسيولوجية عارية ، إذ (يرصد عثار المقروء والمكتوب في قلب العثار الشامل الذي يحكم مسار التحرر العربي)

وكل من يفتح الملاحق والدوريات المغربية ما بين ١٩٧٠م و١٩٨٠م - وإلى الآن - يجد تيار سوسيولوجية الأدب ، تقوده الرسائل والأطروحات الجامعية ، وإن كان ينحسر الآن بانحسار محفزاته ، والدخول في نظام أدبي جديد ، مع إستثناءات تتمثل في ظهور كتاب السوري جمال شحيد (في البنيوية التكوينية ، دراسة في منهج لوسيان كولدمان) (١٩٨١م)

لقد أردنا بهذا المدخل الموجز وضع القارىء فى صورة مختزلة لحركة ترجمة سوسيولوجية الأدب ، التي اعتبرت أثراً غربياً ، ولا يمكن التماسه إلا من خلال الترجمة المباشرة أو الضمنية .

وفي هذا الإطار تندرج مجموعة من الترجمات الجامعية البيداغوجية ، والتي استهدفت توفير نصوص لطلبتها قصد الاستئناس بالأصول ومصادر المناهج الدراسية الأدبية عامة والروائية بوجه خاص .

وإذا كانت (ندوة الرواية العربية) (١٩٧٩م) المنعقدة بفاس ، تمثل أول مناسبة لإثارة عمل الروسي باختين عن التنظير الروائي ، فقد كان علينا أن ننتظر حوالي عقدين على ظهور الترجمة الفرنسية لهذا الكتاب عن (Esthetique et theorie du roman) (١٩٧٨م) الذي ترجم منه فصل(lediscours romanesque) فى شكل مقتطفات بعنوان (الخطاب الروائي) (١٩٨٧م) في طبعتين - (الأولى مغربية والثانية مصرية) .

ونفس العملية ستجرى على ترجمة مقدمة كتاب (I'univers du roman) (١٩٧٨م) لبورنوف (Bourneuf) (مدخل إلى عالم الرواية) (١٩٨٧م) لمحمد أحمد الصاحب ؛ الذي اقتصر على أقل جزء في الكتاب ، لا لاستراتيجية معينة ، ولكن لتحقيق الميل العام في اختيار النصوص القصيرة .

ونفس المبدأ العام في اعتماد أقصر النصوص ، يشمل ترجمة مصطفى المسناوي لمقال لوسيان كولدمان الصادر سنة ١٩٧٠ ، والمترجم سنة ١٩٧٨ تحت عنوان (علم اجتماع الأدب ، نظامه الأساسي ومشاكله المنهجية) ، ثم يعاد نشره في المشرق سنة ١٩٨١م ، ونفس الظاهرة تتكرر مع الكتابين ، اللذين يعدان ترجمة للنص الفرنسي الواحد عند رشيد بنحدو وصدرا معاً تحت عنوان (الرواية والواقع) (١٩٨٨م) بالبيضاء وسنة (١٩٩٠م) بالموسوعة الصغيرة ببغداد .

كما نجد ظاهرة أخرى قريبة من هاته ، وهي أنه وحتى مع ظهور ترجمة سورية لكتاب (سوسيولوجية الغزل العربي) (١٩٨١م) فإن هذا لا يعفي المترجم المغربي من إنجاز الترجمة المغربية لنفس الكتاب سنة ١٩٨٧م ، مع التقارب الكبير بينهما .

ونفس الشيء يحصل مع الترجمة المغربية لبروب (مورفولوجية الخرافة) (١٩٨٦م) عن الفرنسية ، إذ ستظهر الترجمة السعودية للعمل تحت عنوان (مورفولوجيا الحكاية الشعبية) (١٩٨٩م) عن الانجليزية .

وليس هذا مستغرباً بين المشرق والمغرب إذا علمنا أن الكتاب المترجم إلى الفرنسية ترجم مرتين إليها فى فترتين جد متقاربتين .

لماذا نستنكر إذن ترجمة (ليلة القدر) ترجمة مغربية سنة (١٩٨٧م) وترجمة مصرية سنة (١٩٨٨م) ، أليس من حق القارىء أن يتذوق فاكهة الخلفاء بنكهتين ومذاقين وعلى مائدتين ؟

. لوسيان كولدمان بين البيضاء وبيروت :

ترجم مصطفى المسناوي نص كولدمان(Lucien goldmann)المعنون في كتاب مستقل تماماً : (La sociologie de la litterature: statut et problemes de méthode

وترجم لأول مرة باسم (علم اجتماع الأدب : نظامه الأساسي ومشكلاته المنهجية) (١٩٧٨م) بالبيضاء ، ثم أعيد نشره لثاني مرة في كتيب (المنهجية في علم الاجتماع الأدبي) (١٩٨١م) ببيروت ، وهذا ما يفترض الانتشار الواسع

للمقال ـ الكتيب ، الذي يعكس انشغالاً خاصاً ، بتأصيل قواعد سوسيولوجية عبر ترجمتها ، أي منحها ما يكفي من التكييف والتطبيع ، حتى تصبح النصوص العربية مصدراً لا مرجعاً ، وتجتمع كل هذه الحوافز في الترجمة ، التي يمهد لها المترجم بعرض الدواعي والغايات :

« بدأ الحديث عندنا مؤخراً ، وخاصة في الدراسات النقدية الصحفية والأكاديمية ، عن لوسيان كولدمان وعن المنهج البنيوي التكويني ، ويمكن اعتبار هذه البداية ذات دلالة إيجابية لأن التوجه نحو كولدمان ، وفتح النقاش حول منهجه وتطبيقه على النص الأدبي المغربي يعتبر شيئاً جديداً حقاً في حياتنا الثقافية .

. . . بدلاً من ادعاء استيعاب المنهج البنيوي التكويني . . . فضلنا نقل نص من أهم نصوص كولدمان إلى العربية ، وهو في رأينا أصح أسلوب للتعامل مرحلياً مع هذا المفكر الفيلسوف الناقد . . . ويتعرض منهجه الآن لنوع من المسخ ، يساهم فيه حتى بعض النقاد التقدميين بالمغرب وبقية الأقطار العربية تحت غطاء التجديد والتجاوز »[٢] .

وأهم ملاحظة تلفت الانتباه هنا هى الإشارة إلى مساهمة (بعض النقاد التقدميين بالمغرب) ، وبذلك تصبح الترجمة مشروعاً طليعياً وتحديثياً بامتياز ، وإن كانت الملاحظة تفترض اهتمام غير التقدميين بترجمة كولدمان ! وفى نفس سلسلة الكتيبات يترجم نادر ذكرى لكولدمان (المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب) (١٩٨٢م) ، بالإضافة إلى عدد (آفاق) عن ترجمات البنيوية التكوينية لكولدمان وغيره . فترجمة المسناوي من هنا تندرج في إطار حركة عارمة لترجماته وتطبيق إتجاهه مشرقاً ومغرباً ، لذلك لا يخلو عمل ترجمة المسناوي من صعوبات وإغراءات وطليعية يصوغها المسناوي في شكل بيان :

« ومن بين النصوص المختلفة والمتعددة التي كتبها كولدمان ارتأينا ترجمة النص التالي الذي نعتقده جديراً بالترجمة قبل غيره لأسباب عدة منها أنه يعرض بشكل متكامل ومنظم جل مبادىء المنهج البنيوي التكويني . . .

لا ننفي أن صعوبات قد اعترضتنا ، أيضاً ، أثناء نقل النص إلى العربية .

فهناك ، مثلاً ، التمايز القائم بين البيئة الثقافية المكتوب لها النص في الأصل وبين البيئة الثقافية المنقول إليها ، والذي يتجلى في الاكتفاء حين الاستشهاد على صحة بعض المبادىء النظرية العامة للمنهج الجديد ـ بالإشارة المقتضبة إلى أسماء ونصوص أدبية يكاد يكون معظمها مجهولاً بالنسبة للقارىء العربي .

ثم هناك أيضاً صعوبة أخرى تتجلى في أغلب المصطلحات الأساسية الواردة في النص جديدة ولم تنحت بعد مقابلات دقيقة لها ، بالعربية . . . وأن مقابلاتها الموجودة قديمة ولا تؤدي قط المعنى .

تغلباً على الصعوبة الأولى ، أضفنا بعض الهوامش التعريفية التي بدا لنا أن لا غنى عنها لفهم النص ، تاركين البعض الآخر لاجتهاد القارىء وبحثه الخاص .

وتغلبنا على الثانية ألحقنا بالنص معجماً صغيراً لأهم المصطلحات المستعملة ، وهو معجم لا نعتبره نهائياً ولا كاملاً وإنما هو مجرد إقتراح لمصطلحات بدت لنا أكثر قدرة على نقل روح المصطلحات الفرنسية إلى العربية »[٣] .

ويظهر أن المسناوي يلخص هموم المترجم الذي تتنازعه جدارة النص بالترجمة وصعوبة هذه الأخيرة ، نظراً للمواضعات الثقافية الجديدة التي نقدمها لجمهور غير مهيأ لذلك ، فكيف بترجمة المصطلحات المطروحة على المترجم الموزعة بين مواجهة الجديد بالقديم وإضافة هوامش توضيحية وثبتا بالمصطلحات المترجمة لروح أصولها الفرنسية .

فهل يعد ما يقدمه المسناوي علامة على نجاح ترجمة سوسيولوجية للأدب ؟ أم أن تمنيات المترجم بأن يتمكن (مستقبلاً من تقديم نصوص أخرى) لكولدمان يعتبر تخلياً عن مشروع صعب ، مادام اهتمام المترجم (لا يمكن أن يكون مؤقتاً ولا سريعاً) ، وقد كان عكس إعلان النوايا ! وربما كان المسناوي قد استبدله بنص تطبيقي وغير نظري حين اختار إعادة ترجمة كتاب التونسي الطاهر لبيب ، وهو في الأصل رسالة جامعية نشرت بالفرنسية ، ونالت تنويه المشرف عليها ـ أندري ميكال ـ لتنشر بالجزائر بصيغتها الأصلية بعنوان

contribution á une sociologie de la littérature arabe) (La poésie amoureuse des arabes : le cas des : Udrite (1974)

وستظهر للكتاب أول ترجمة بالعربية في دمشق بعد سبع سنوات على صدور النص الفرنسي بترجمة : حافظ الجمالي ؛ هي : (سوسيولوجية الغزل العربي : الشعر العذري نموذجاً) (١٩٨١م) .

وبعد ست سنوات يستعيد المغرب النص التونسي بترجمة مصطفى المسناوي ، مع الإشارة إلى الترجمة السابقة والاحتفاظ بنفس عنوان ترجمتها للكتاب (١٩٨٧م) ، بدعوة حرص المؤلف التونسي على الاحتفاظ بنفس العنوان . وقد صدر الأول في (٢٣٥) صفحة والثاني في (١٩٢م) صفحة .

فما الداعي إلى ترجمتين لنفس الكتاب ، وهي المرة الثانية التي يعيد فيها المغرب ترجمة كتاب سبق وأن ترجم بسوريا ، كانت المرة الأولى بين نعيم الحمصي ومحمد برادة حول (درجة الصفر) وها هي المرة الثانية تتم بين حافظ الجمالي ومصطفى المسناوي حول (سوسيولوجية الغزل) فهل هو إغراء أم استدراك على الأول ؟

فإذا كانت الإخلاقيات العلمية جعلت المسناوي ينبه إلى سبق ترجمة الكتاب على خلاف الكثير من الحالات المشابهة ، التي يتجاهل فيها اللاحق السابق ، فإن الترجمة المغربية تمنح ارتياحاً لقارئها الذي يشاركه المترجم انشغاله :

« تجدر الإشارة إلى أنه سبق أن صدرت ترجمة لهذا الكتاب عام ١٩٨١م بدمشق قام بها حافظ الجمالي ، وأعطاها عنواناً (. . .) وهو نفس العنوان الذي احتفظنا به لهذه الترجمة رغم بعده عن العنوان الأصلي ، بناء على رغبة المؤلف ، كما تنبغي الإشارة كذلك إلى أننا قد راجعنا الترجمة المذكورة واستفدنا منها في جانبين : باقتفائها حيثما حالفها النجاح ، وبتجنب عثراتها حيثما بدا لنا أنها جانبت الصواب »[٤] .

ويبدو أن حافز الترجمة الثانية يقوم على هذه الثنائية التي تبرز من خلال تنبيه المترجم ، وهي (النجاح / العثرات) (الاستفادة / مجانبة الصواب) (الاقتفاء / التجنب) وكلها ميكانيزمات تأتي كنتيجة لمراجعة الترجمة الأولى ،

وهو أمر طبيعي ، ينم عن وعي خاص بضرورة تكييف المعادلات الموضوعية والتيمية والشكلية ، التي تتنازل ؛ من العنوان العام إلى أن تبلغ الهوامش والتعليقات .

ورغم أننا نحترم التسلسل التاريخي لظهور الترجمتين ، فإن طبيعة القضايا التي تطرحها الترجمة هي ما يوجه خطانا ، ومن هذه القضايا الموضعة الأدبية التي يبحثها حافظ الجمالي لترجمته ، إذ يجعل منها فتحاً منهجياً وتحديثياً ، وبذلك تكون الترجمة السورية للكتاب وسيلة لبلوغ الهدفين :

« يطرح هذا الكتاب من المشكلات أكثر مما يحل ؛ وليس ذلك عن طمع ، بل هو عن اقتناع . فتاريخ الأدب العربي ، كما هو مكتوب ، لا يملك حس الإشكالية ، لأنه يهتم تقليدياً بمظاهر ثانوية للإبداع الأدبي . ولما كان قد تجمد في جملة من الأحكام الموروثة ، فقد ظل، تبعاً لذلك في منأى عن المحاولات المنهجية الجديدة ، التي ما فتئت تتطور وتؤكد ذاتها في مجال العلوم الإنسانية »(٥) .

يقدم المترجم السوري عينة عما بلغته الدراسات الجديدة في إطار العلوم الإنسانية ، التي تجمع بين المقاربة الغربية والموضوع العربي ، وهو ما أهملته الترجمة المغربية ، أو ما فاتها التشديد عليه . من هنا يظهر بعد النظر الذي تتميز به الترجمة السورية ، لأنها لا تسعى إلى ترجمة النص فقط ، بل تموضعه في إطار تاريخ الأفكار والمناهج .

ولعل الحس الأدبي والتعليمي هو ما يجعل حافظ الجمالي يبدي ملاحظتين تكشفان عن الأهمية الخاصة التي يوليها لكولدمان وبنيويته التكوينية في عمل تطبيقي ، يتدخل فيه الجانب العاطفي والمضموني الذي يوضحه المترجم في مقدمته من خلال ملاحظتين :

« فلنلاحظ هاتين الملاحظتين : أولاهما هي أن القاريء الذي سيجسد هنا ، من جديد ، ما هو جوهري في أساليب كولدمان وطرائفه البنيوية والتوليدية ، سيكون قد عرف أن هذه الطرائق قد ازدادت مرونة . ذلك أن الأهمية التي أوليناها للغة ، منذ البداية ، ليست بالشدة التي تلاحظ لدى كولدمان . وعلى كل حال فإن النقد الضمني للبنيوية التقليدية أو للتوليدية ، قد عادت بنا إلى

فكرة كولدمانية ، مؤداها أن الحقيقة هي خارج الكلام (ونقول الكلام عمداً) ، وهذه فكرة أوضحناها ، أكثر ما أوضحنا ، بلغة التباعد أو المباينة .

ومن جهة أخرى ، فإن ما يلفت النظر ، بل ويدعو إلى الاستغراب ، أن نذكر دراسات كولدمان (وخاصة تلك التي عنوانها : الإله الخفي (le Dieu caché) وكذلك كتابنا هذا ، تردنا إلى الوضع الهامشي لهذه الفئات المدروسة . أفيكون ذلك مجرد مصادفة ؟ ربما . وعلى كل حال سيكون من العبث أن نفترض أن البنيوية التوليدية لا تبحث إلا عن « الهامشي » مهما يكن العمل الذي تحاول فهمه وتفسيره »(٦) .

ومن خلال موازنة شكلية بين فهرسي الترجمتين نلاحظ ميلاً إلى الإضافة المشروعة عند حافظ الجمالي ، فهو حين يطلق :

١ - (الركيزة أو الأساس) ٢ - (الأصلي المعدل أو الملائم) ٣ - (معنى أو دلالة التماثل) يعارضه المسناوي بالحذف المشروع في :

١ - (الجوهر . . . .) ٢ - (المحكم . . . .) ٣ - (. . . . . دلالة التماثل) ، أي أن ما تقدمه الترجمة السورية في وحدتين أو ثلاث وحدات تختزله المغربية في وحدة واحدة ، وما تنجزه الأولى في ثلاث وحدات تقدمه الثانية في وحدتين .

كما نلاحظ استبدالات معجمية ، فاستعمال الترجمة المغربية لـ :

١ - (التكوين) ٢ - (الكون) ٣ - (الحبيبة) ٤ - (الزمرة) ٥ - (لغوية) .

يقابله في الترجمة السورية :

١ - (التولد) ٢ - (عالم) ٣ - (المرأة) ٤ - (المجموعة) ٥ - (الكلامية) .

وهي اختلافات لا تنم عن اختلاف في الرصيد المعرفي بقدر ما تكشف عن إنزياحات معجمية يبررها السياق والبيئة الاجتماعية التي يتوجه المترجم بالترجمة إليها .

كما نسجل اختلافات جزئية صيغية تتعلق تارة بالتعريف والتنكير ، فحين يكتب الجمالي ١ - (الهامشية) ٢ - (تعريف) يعارضه المسناوي بـ : ١ - (هامشية) ٢ - (التعريف) ، ونفس الشيء يجري في أداة الاستفهام عند

الجمالي في (أشعر هي أم حقيقة) والتي تتحول عند المسناوي (شعر هي أم حقيقة) . والصحيح تعبير الجمالي .

وقد يكون الجذر المعجمي للوحدة واحداً عند المترجمين معاً ، إلا أن صيغه اللغوية والنحوية تكيف جذره كما في (الثبات / الثبوت) ، وقد يتعلق الأمر بمجرد تقديم أو تأخير ، فحين يقول الجمالي (نموذج : بنو عذرة) يستبدلها المسناوي إلى (بنو عذرة نموذجاً) ، وهي عمليات مألوفة في الترجمة لأنها تسمح بتوليد أكبر لإمكانات التطبيع والتكييف ، في خضوع تام للرصيد الثقافي الذي يشتغل ضمنه المترجم المتخيل والقاريء المتخيل .

ونلحق بهذه الملاحظات الشكلية فهرسي الترجمتين ـ على سبيل الموازنة الأولية :

م . المسناوي (١٩٨٧م)	ح . الجمالي (١٩٨١م)
فهرس المحتويات	الفهـــرس
تمهيد ص ٥	مقدمة ص ٥
الباب الأول : الجوهر ص ٩	القسم الأول : الركيزة أو الأساس ص ٩
الفصل الأول : اللغة العربية والحياة الجنسية ص ١١	الفصل الأول : ١ ـ اللغة العربية والجنس (أو الحياة الجنسية) ص ١١
الفصل الثاني : يوسف ، المثال القرآني المحكم ص ٢٣	الفصل الثاني : ٢ ـ يوسف : المثال القرآني الأصلي المعدل (أو الملائم) ص ٢٥
الباب الثاني : الثبات والتكوين ص ٣١	القسم الثاني : ٢ ـ الشعر : الثبوت والتولد ص ٣٣
الفصل الأول : البنية والدلالة ص ٣٣	الفصل الأول : ١ ـ البنية والدلالة ص ٣٥

الفصل الثاني : التطور من الملحمي إلى العذري ص ٤٩
الباب الثالث : الكون العذري ص ٦٧
الفصل الأول : التعريف ص ٦٩
الفصل الثاني : محاولة للتجاوز ص ٧٧
الفصل الثالث : عقيدة التوحيد والحبيبة الوحيدة ص ٨٧
الفصل الرابع : دلالة التماثل ص ٩٩
الفصل الخامس : العفة ، شعر هي أم حقيقة ص ١٠٩
الباب الرابع : الزمرة العذرية ص ١٢٧
الفصل الأول : العصر ص ١٢٩
الفصل الثاني : بنو عذرة نموذجاً ص ١٤١
الفصل الثالث : استراتيجية جنسية ص ١٥٥
الفصل الرابع : فرضية هامشية لغوية ص ١٦٩
خاتمة ص ١٨٣
ببلوغرافيا ص ١٨٧
معجم بأهم مصطلحات الكتاب ص ١٩٥
الفصل الثاني : ٢ ـ التطور : من الملحمي إلى العذري ص ٥٥
القسم الثالث : عالم العذريين ص ٧٩
الفصل الأول : ١ ـ تعريف ص ٨١
الفصل الثاني : ٢ ـ محاولة للتجاوز ص ٨٩
الفصل الثالث : ٣ ـ التوحيد والمرأة الوحيدة ص ١٠٣
الفصل الرابع : ٤ ـ معنى أو دلالة التماثل ص ١١٩
الفصل الخامس : ٥ ـ العفة ، أشعر هي أم حقيقة ؟ ص ١٣٣
القسم الرابع : المجموعة العذرية ص ١٦١
الفصل الأول : ١ ـ العصر ص ١٦٣
الفصل الثاني : ٢ ـ نموذج : بنو عذرة ص ١٧٧
الفصل الثالث : ٣ ـ استراتيجية جنسية ص ١٩٥
الفصل الرابع : ٤ ـ فرضية الهامشية الكلامية ص ٢١٣
الخاتمة ص ٢٣٣

من (الرواية والواقع) إلى (نظرية الرواية)

حظيت الرواية كنوع أدبي بحصة الأسد في اهتمام النقاد والأبحاث الجامعية ، إذ يكاد لا يخلو عمل من هذه الأعمال من إحالة على المصادر الغربية ، التي ينتقي منها ما يخدم الموضوع التنظيري والمنهجي ، إلا أن بعض التوجهات ارتأت إنجاز ترجمات مستقلة ؛ وإن كنا نعتبرها ملاحق بالبحث في هذا النوع الذي يكاد يختزل الأدب الحديث في عصر الرواية ، وقد ارتأينا التوقف عند عملي رشيد بنحدو (و) الحسين سحبان نظراً للجدية والدقة التي تعاملا بها مع نصوص الترجمة الروائية ، خاصة أن الأول اعتمد على اتجاه كولدماني والثاني على تنظير لوكاشي ، بالإضافة إلى تجربة الاثنين في مجال الترجمة وتميز الأول بتدريس المادة الروائية في الجامعة ، من هنا يتم تقديمه من خلال التقديم الذي يمهد به لترجمته التي تجمع بين نصوص متعددة إلا أنها تصب في تيار البنيوية التكوينية عند كولدمان : الذي احتفى به المسناوي سابقاً ويحتفي به بنحدو كسابقه من خلال طبعتين للكتاب الأولى بالبيضاء (١٩٨٨م) والثانية ببغداد (١٩٩٠م) ، ويقول بنحدو عن ترجمته :

« لأول مرة ، نقدم للقاريء العربي الترجمة الكاملة لأشغال ندوة هامة انعقدت في مستهل الستينات ببروكسيل . . . حول موضوع (الرواية الجديدة والواقع) شارك فيها كاتبان ينتميان إلى (الرواية الجديدة) الفرنسية هما . . . ساروت . . وغرييه . . . وناقد أدبي تزعم ما يعرف في مناهج النقد المعاصر بـ (البنيوية التكوينية) . . . وهو كولدمان . . . وقد ارتأنيا أن نضيف إلى مداخلات الثلاثة ترجمة بحث أنجزته إحدى تلميذات كولدمان هي جانفيف مويو ، تعرف فيه بالرواية تعريفاً سوسيولوجيا ، مما يعني أنها ستتناول أيضاً وبالضرورة علاقة الرواية بالواقع . . .

وقد يتساءل البعض عن جدوى ترجمتنا لاشغال الندوة هذه ، وقد مر على انعقاده زهاء ربع قرن ، مما يجعلها في رأيهم متجاوزة بالنظر إلى ماراكمته الجهود التنظيرية والنقدية المعاصرة ، في مجال الرواية خاصة . . . لهؤلاء يمكن القول إن ما حفزنا إلى ترجمتها ونشرها ، هنا والآن ، هو تحسيس القاريء

العربي ببعض القضايا النظرية والمنهجية الجوهرية التي ارتهن بها تحول الانتاج الروائي وتلقيه بفرنسا في الخمسينات والستينات ، وذلك بموازاة تحول شامل وجذري عرفته ، في نفس الفترة ، العلوم الإنسانية عامة ، ومن ناحية أخرى إمداد العديد من الروائيين والنقاد العرب ببعض عناصر الاجابة عن كثير من التساؤلات التي لم يتمكنوا بعد من مجاوزتها أو جاوزوها دون إلمام بها »[٧] .

يمكن القول بأن الترجمة أوجدت خطاباً خاصاً حولها ، وهو ما يهمنا هنا ، فكل تمهيد لترجمة ـ ولتكن ترجمة بنحدو ـ ، إلا ويرد على مجموعة من الأسئلة المفترضة حول زمن الأصل وزمن الترجمة ، وحول إشكالية النص وهدفه بالنسبة للقاريء المحتمل ، لذلك جاء تركيز بنحدو على (أول مرة) لترجمة النص ، و (تحسيس القاريء العربي) ، خاصة وأن صدور نفس الترجمة في البيضاء وبغداد ، يجعل من جمهورها يتسع ـ كما حصل مع ترجمة المسناوي بين البيضاء وبيروت ـ فكولدمان وهو ينتقل بين هذه العواصم ، لاشك أنه يترك أثراً خاصاً .

فهدف بنحدو في ترجمة (الرواية والواقع) ـ والذي نشر جزء منه في عدد (آفاق) الخاص بالبنيوية التكوينية ـ هو إيجاد مدونة مرجعية تعتمد على الخروج من شرنقة الإحالات الانتقائية على النصوص الأصلية ، فالترجمة العربية تصبح جزءاً من التقليد الأدبي العربي ، الذي يكون مكتبته الخاصة ، وإن كان ذلك في الحدود الدنيا لأن أهم النصوص وأطولها بقيت مشاريع مؤجلة ، لأن سوق العرض لا تغامر بتجاوز سوق الطلب . . . ومع ذلك ـ وكما أسلفنا ـ تظل تجربة بنحدو متميزة بوضوح تصورها وأهدافها من التجربة ، التي تبسط خطواتها ، من خلال بيان الأصل والفصل .

«وتجدر الإشارة . . إلى ما يأتي :

أ ـ فضلنا (الرواية والواقع) عنواناً لهذه الأبحاث على (الرواية الجديدة والواقع) ، رغم أن الأمانة تقتضي الاحتفاظ بالعنوان الثاني ، سيما وأنه موضوع الندوة المترجمة هنا أشغالها .

ب ـ كل العناوين من وضعنا .

ج ـ ترجمنا النصوص الثلاثة الأولى عن أصولها المنشورة في (مجلة معهد السوسيولوجية) : بعنوان (Problene d'une sociologie de la litterature)

أما نص جانفيف مويو ، فهو في الأصل تعريف سوسيولوجي للرواية . . . صدر النص في عدد خاص من نفس المجلة بمناسبة الذكرى الثانية لوفاة كولدمان يحمل عنوان : (lucien Goldman et la sociologie de la litterature)»[٨]

وبالنسبة لترجمة (نظرية الرواية) للوكاش ، فإن مقدمة الحسين سحبان تذهب بعيداً في موضعه الترجمة ، فهي تستعرض المسار الفكري الذي تتموقع داخله هذه النظرية ، وهو رصيد ثقافي تحتاج إليه كل ترجمة وإن كان الطابع الفكري يطغى على الطابع الروائي ، ومع ذلك فما أحوجنا إلى هذه المقدمات التي تعرف مجال اشتغالها والإطار الذي تندرج فيه . لأنها ليست عملية ملء عشوائي لأوانٍ معرفية ، بقدر ما هي توظيف محدد ، يتوخى إقامة جسر بين التقليد الأدبي العربي وتقاليد أوروبية متقدمة في مجالها النوعي ، وهذا ما دعا المترجم إلى تقديمه المركز عن محددات فهم الترجمة .

« لفهم (نظرية الرواية) لابد من تحديد موقعها داخل المسار الفكري لمؤلفها لوكاش . .

. . إن (نظرية الرواية) تقع في مرحلة الرؤية الطوباوية بين الرؤية التراجيدية التي جسدها كتاب (الروح والأشكال) والرؤية . . . التي مثل بدايتها (التاريخ والوعي الطبقي) . .

. . (نظرية الرواية) . . . صدرت عن رؤية طوباوية . . فيها رفض للمجتمع البورجوازي ولقيمه النسبية ولمظاهر التشيؤ والاستلاب التي تطبعه .

. . . الموضوعة الرئيسية التي كانت تشغل فكر لوكاش في مرحلة كتابه (نظرية الرواية) هي موضوعة (الزمن والتاريخ والإنسان الذي يبحث عن نفسه من خلالها) ، أي . . . إشكالية القيم (. . .)

[تقدم نظرية الرواية نفسها أولاً بوصفها تركيباً للفكرتين الجوهريتين في الفينومينولوجيا الهوسرلية وفي التيار الفكري الذي أسسه دلتاي ، وهما فكرة الماهية اللازمانية وفكرة الدلالة وهو تركيب أتاح للوكاش إعداد مفهوم سوف

يعدله ويدقفه فيما بعد ، ولكنه ظل هو العنصر المركزي في تفكيره ، وهو مفهوم الماهية بوصفها بنية دالة] (كولدمان) .

إن مؤلف نظرية الرواية يسعى إلى إقامة ديالكتيك للأجناس الأدبية مبني تاريخياً ، على ماهية المقولات الاستطيقية وعلى ماهية الأشكال الأدبية ، تكون فيه العلاقة بين المقولة والتاريخ باطنية أكثر مما هي عليه عند هيجل »[٩] .

سيصيب قاريء التقديم دوار وهو يدور بين سراديب (هيجل وهوسيرل ودلتاي وكولدمان) بالاضافة إلى الوحدات المفاتيح : (الرؤية التراجيدية / الوعي الطبقي / الماهية اللازمنية / البنية الدالة / ديالكتيك الأجناس / المقولات الاستطيقية) لأن المترجم لا يريد أن يلقي بهذا القاريء داخل ترجمة دون ادراك لميكانيزمات النص وديناميته التي تستطيل لتلامس التاريخ والفلسفة والسياسة والأدب . وهو تداخل اختصاصات يجعل مهمة المترجم صعبة وترجمته أصعب بالنسبة للمعرَّب ، وقد يكون الأمر أهون بالنسبة لمزدوج اللغة ، إلا أن لعبة الترجمة تتوجه أساسا إلى الأول لا إلى الثاني . وقد أشار المترجم إلى الاشكالات التي جعلت من هذه الترجمة معقدة أحيانا تعقيدا يعود إلى ترجمة الترجمة أولا ، وإلى كثافة النص ثانيا وهذا ما يسوق المترجم إلى تقديم إيضاحاته :

« وأمام ما عرفته ساحة الإبداع والنقد الأدبيين في مغرب الاستقلال يكون الرجوع إلى أعمال كلاسيكية إبداعية أو تنظيرية نقدية مفيداً لما يقدمه ذلك من إضاءة تستفيد من مصادر وجذور كثير من القضايا المطروحة في مجال الأدب في العقدين الأخيرين في الغرب ثم في المغرب ابتداء من أواخر الستينات .

وعلى ذلك كان الوقت الأنسب لترجمة (نظريات الرواية) هو بداية السبعينات ، غير أن عملا كلاسيكيا كهذا لا يكون التعرف عليه في اللغة الأم واكتشافه ، متأخرا أبدا ، خصوصا بالنسبة للأجيال الجديدة من المشتغلين بالدراسة الأدبية (. . .)

يكون من المفيد ، من أجل التخفيف من متاعب قراءة ترجمة نص من النصوص الصعبة مثل نص (نظرية الرواية) ، أن أكاشف القاريء العربي بـ :

بعض جوانب ومشكلات ترجمة هذا النص : إنها ترجمة صعبة وشاقة جعلتني أعيش تجربة الاغتراب والقلق فأنا أولا ، لا أترجم (نظرية الرواية) من نصها الألماني الأصلي ، بل من ترجمتها الفرنسية ترجمة غير مباشرة . إذن يتربصها خطر خيانة النص الأصلي بشكل مضاعف ، ثم إن كثافة هذا النص وتجريده النظري العالي وتموجاته الكثيرة ، كل ذلك يجعل ترجمة هذا النص مغامرة حقيقية ، والنص العربي الذي انتهيت إليه ولم أنته منه يتراوح رغم كل الجهد والحرص بين الوضوح والجمال تارة وبين الغموض والتعقيد والالتواء تارة أخرى »(١٠) .

إذا كانت الترجمة لم تعوض الكتابة في نوع من الموضوعات ، فإنها تسد ثغرة مرحلية ، كما تدفع إلى التهيب من الكتابات الاعتباطية ، بما تضعه مع تجربة واسعة وجدلية خاصة في التأليف والنقد والتنظير ، بشكل يجعل من المترجم أول متواطيء على الأفكار والأساليب وتجديدها ، حتى وهو يتقدم إلينا كمؤلف من الدرجة الثانية .

يبدو أن السرديات حظيت باهتمام خاص من النقاد والمترجمين وأساتذة الجامعة ، نظرا لارتباط الدرس بالمتخيل الروائي خاصة والنثري بشكل عام . فإذا كانت المادة المسرودة متوفرة نظرا لطابعها الإبداعي ، فإن الحاجة إلى الأدوات النظرية دفعت إلى المزاوجة بين الترجمة والتحليل السردي ، بل قد يذهب الأمر ببعض الأطروحات والرسائل الجامعية إلى حد جعل الترجمة المصدر الأساسي في المقاربة ، كما هو الشأن في أطروحة سعيد بنكراد حول (الشراع والعاصفة) لحنا منا ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ ونجد لنفس الدارس ترجمته لـ (سميولوجية الشخصيات الروائية)(١٩٩٠م)(Pour un statut semiologique du personnage) (1972) لفيليب هامون ، جامعا بذلك بين توفير الأدوات الإجرائية والمنهجية والتطبيق على النصوص الروائية .

وينجز في نفس الاتجاه عمل ناجي مصطفى ، الذي يترجم أعمال جيرار جينيت (و) اين بوث (و) بوريس أوسبيسكي (و) فرانسواز . ف) (و) سوم غيوم (و) كريستيان إنجلي (و) جان إيرمان في مجموع أطلق عليه (نظرية السرد) (١٩٨٩م) ، وتستكمل دائرة السرديات بالعدد الخاص لمجلة (آفاق)

حول ترجمات (طرائق السرد الأدبي) (١٩٨٨م) عند بارت (و) تودوروف (و) كايزر (و) لينفلت (و) ان بانفليد (و) ميشيل رايمون (و) غريماس (و) امبرتوايكو (و) كريزنسكي .

ونقتصر هنا على نماذج تعتبر ذات دلالة ، إما لطابعها الجامع بين الترجمة والتدريس ، أو لاستمراريتها الترويجية ، التي تعتمد ترجمات ذات بعد واحد ، أو للطابع الجماعي لمؤسسات ثقافية تحاول ركوب الموجة الطليعية للترجمات السردية ، التي وجدت منابرها في الدوريات والملاحق الثقافية ورحاب الجامعة ، فكان لابد من اختراق الحاجز النفسي للخصوصيات النصية وايجاد الخيط الرابط بين السرديات الأدبية العامة .

لذلك لم يكن مستغربا أن تندرج السرديات في الاطار التحديثي والطليعي ، لتضفي على التحاليل طابعا انبهاريا أو موضويا أحيانا وتأسيسيا أحيانا أخرى ، يتوخى وضع القواعد والمباديء الأولية للتفكيك والتركيب والتحليل والتنظير .

فإذا كانت جريدة (المحور الثقافي) بدأت الاهتمام بالترويج ، فإنها تركت هذه المهمة بعد توقفها إلى جريدة (الحوار الأكاديمي والجامعي) التي لم تتخلف طوال أعدادها الـ (١٣) عن الترجمات السردية والسيميائية ، إلا أن ظهورها البطيء يخضع إلى سوق العرض التي تتفوق على طلب الحداثة ، وإن كانت تعوض عن هذا التباطؤ وعدم الانتظام في الصدور بانتظام في إصدار مطبوعات (الحوار) وهي عبارة إما عما سبق أن ترجم على صفحاتها ، أو أنه يحمل بصمات أحد المساهمين والمشرفين على إصدارها .

وفي هذا الاتجاه يتموضع عمل ناجي مصطفى ، الذي ظهر موزوعا في المرحلة الأولى ، ليجمع في كتاب مستقل في المرحلة الثانية ، التي تتميز بعصامية وتطوع يسعى إلى إرساء دعائم تقليد الترجمات والسرديات .

ففي تقديم سعيد يقطين لترجمة ناجي مصطفى لمجموع (نظرية السرد) يرسم ملامح الظاهرة مغربيا داخل الإطار العام لتحليل الخطاب .

« لقد بدأت السرديات باعتبارها بحثا في « سردية » الخطاب السردي تفرض وجودها في ساحتنا الأدبية ، يبرز ذلك جلياً فيما نعانيه الآن على مستوى تحليل الخطاب الروائي ، وفي ترجمات بعض الأدبيات السردية . . .

. . . إن حظ البلاد العربية من هذه الإنجازات مايزال في بدايته سواء على مستوى الاستعمال أو التداول . وهذا يستدعي بعض الوقت لتجاوز عوائق الذهنية الأدبية القديمة . . . وفي هذا النطاق تأتي ترجمات النصوص التي يضمها *هذا الكتاب لتعلن انحيازاً واضحاً إلى السرديات كاتجاه تحليلي* . . .

. . . إن الخيط الرفيع الذي يجمع بين النصوص ـ هنا ـ هو (وجهة النظر) باعتبارها مقولة سردية من بين مقولات أخرى ، أو لنقل إنها حجر زاوية مكونات الخطاب السردي . . . »(١١) .

ويبرز الخيط الرابط بين المقدم ـ باعتباره منظرا ومحللا ـ والمترجم ـ باعتباره محسسا بمشروعية ترجمات السرديات ـ. من هنا تشدد المقدمة على حاجات الساحة الأدبية المغربية ، وتعطيها السبق الزمني بالنسبة لحظ البلاد العربية المتواضع . . .

فالإحساس بولوج العالم الجديد لا يفارق المترجم ومقدمه ـ حتى وإن كان لكل قفزة كبوتها ـ لأن الترجمة هنا لا تخضع لأولويات أو لتصور طويل النفس ، بقدر ما تسعى إلى سد ثغرات ، بمجهودات فردية صادقة ، إلا أنها تفتقد المقومات التي تجعل منها برنامجا سرديا متكامل الإنجازات .

لقد ساعد اعتماد كتاب فلاديمير بروب الكثير من المنظرين على إيجاد قنوات معرفية تواصلية بين الأنواع السردية الكبرى والصغرى بالإضافة إلى ضبط الوظائف والمسار وحصر الفضاء السردي ومجال تحرك الشخصيات ، ونوعية الخطابات التي تشتغل في السرد ، الذي أحيط بعناية خاصة في المشرق والمغرب ، فكانت محاولات متعددة لإيجاد النقلة المناسبة والمكيفة مع بنيات القصص والحكايات والخرافات والسير الشعبية .

لقد سبق لموريس أبو ناضر أن ترجم لتودوروف (الناس ، الحكايات ، ألف ليلة وليلة كما ينظر إليها التحليل البنيوي) (١٩٧١م) .

وعاد ليدرس بروب في (ألف ليلة وليلة والناس والوظائف) في فصل ضمن (الألسنية والنقد) (١٩٧٠م) . أما نبيلة إبراهيم فخصت الحكاية الشعبية بتطبيق وظائفي محدود . فما بين لبنان ومصر توزع الاهتمام بين الترجمة والتطبيق ، أما في المغرب فإن محمد معتصم يعارض ترجمة الخطيب (مورفولوجية الخرافة) (١٩٨٦م) لكي يفضل عليها ترجمته (علم تشكل الحكاية) ويجد كتاب بروب إقبالاً خاصاً إذ يترجم للمرة الثانية ـ بعد الترجمة المغربية ـ في السعودية بمشاركة مترجمين هما : أبوبكر باقلار (و) أحمد نصر (مورفولوجيا الحكاية الشعبية) (١٩٨٩م) وهي ترجمة عن الانجليزية على خلاف سابقتها المغربية المترجمة عن الفرنسية ، والتي يموضعها محمد معتصم في إطار ترجمات متعددة :

« يبدو أن القاريء العربي لم يعرف كتاب علم تشكل الحكاية . . لفلاديمير بروب إلا من خلال ترجمته الانجليزية والفرنسية ، مختزلا على سبيل العرض النظري أو المحاولات التطبيقية له . . . فلم تصدر ترجمة عربية للكتاب إلا مؤخرا عام ١٩٨٦م . . . لإبراهيم الخطيب . . . اعتمادا على الترجمة الفرنسية (الثانية الصادرة عام ١٩٧٠م) . وضاهاها بترجمتين . . الانجليزية (الثانية . . . ١٩٦٨م) والأسبانية (ط ٣-١٩٧٧م) وهو أمر قد يعطي الترجمة العربية دقة أكبر . . . »(١٢) .

فإذا كان الأصل الفرنسي أو الانجليزي المترجم عنه ، يعد بدوره ترجمة عن الروسية فإننا ننخرط هنا في عوالم من العلامات والرموز الثقافية لكل ترجمة .

فلو قارنا بين ترجمتي الخطيب ـ في المغرب ـ وباقلارونصر ـ في السعودية ـ لحصلنا على مفارقات عديدة تعفينا العنونات المقترحة لترجمة النص الواحد من خوضها ، وهي :

١ ـ (مورفولوجية الخرافة)

٢ ـ (مورفولوجياالحكاية الشعبية)

٣ ـ (علم تشكل الحكاية) .

ولإبراز الانعكاسات التي تطرأ على ترجمة الترجمات ، فقد ارتأينا أن نركز

على ترجمتين فرنسيتين لكتاب فلاديمير بروب ، وقد أنجزت الأولى انطلاقا من النص الروسي إلى الفرنسية ، والثانية اعتمدت على الترجمة الانجليزية ، وهي نفس الترجمة التي ستعتمدها الترجمة السعودية للكتاب .

من ثم ستتجمع لدينا ملاحظات متعددة تخص المعجم أولا والتركيب ثانيا والدلالة العامة في النهاية . إذ نكاد أحيانا نتنكر لترجمة الترجمات ، لما تضعه من اختلافات وتكييفات للغة التي تتبناها .

وإذا كان لكل ترجمة استطالتها الاستدراكية ، فإننا نجد محمد معتصم في (مساجلة) بصدد (علم تشكل الحكاية) (١٩٨٨م) يحاول الجمع بين كلود ليفي ستراوس وفلاديمير بروب من خلال المبدأ البنيوي عند الأول والوظيفي عند الثاني ، في محاولة لبناء حوار يشمل الأسس الفلسفية والدينامية التي تولد عنها الاهتمام بالحكاية ، وإن كنا نفتقد لحد الآن الاستطالات الطبيعية للوظائف الحكائية عند كلود بريمون وآخرين .

غير أن بادرة محمد معتصم - التي ستعزز مع رسالته الخاصة بترجمة ريفاتير - تنم عن بعد نظر في مشروع الترجمة ، الذي لا يتوقف عند النوع الحكائي ، بل يجعله لبنة من لبنات تحديث المناهج والأساليب وملاحقة الترجمات المتعددة .

« . . . وإن هذه الترجمة العربية (للخطيب) هي التي شجعتنا على ترجمة النصوص الثلاثة المشهورة هنا . وهذه النصوص هي على التوالي : ١+٢ +٣

(. . .) فترجمنا الأول والأخير عن أصلهما الفرنسي ، بينما ترجمنا الثاني عن الفرنسية (منقولا عن الايطالية) وقد اخترنا لهذه النصوص عنوانا جامعا (. . .) وهو عنوان استوحيناه من مصدرين هما :

أ - الترجمة الأسبانية للنصوص المذكورة . . .

ب - قولة بروب . . . عن المساجلة »[١٣] .

فترجمة هذه النصوص تعتمد على عملية تركيبية للقضايا ، كما تسعى إلى موضعة الإشكالية في إطار تاريخي ، يكشف عن المكونات المعرفية لما يطلق عليه المترجم (علم التشكل) والخطيب (و) باقلار (و) نصر (مورفولوجيا) ، وإن كانت قضية اصطلاحات تكشف عن علامة الأصالة في الثاني وتلغيها في الأول .

ويظهر أن رد الروسي على الفرنسي سيوضح الكثير من الإشكالات التي لا تتعلق بالحكاية أو البنيوية والشكلانية ، بل وبالترجمات المتعددة للنص الواحد . الذي يتقاطع داخل لغات محملة بدلالات وانشغالات التكييف المتعددة ، وآخرها التكييف ، بل والتطبيع الذي تجريه اللغة العربية في ترجمة المعتصم والخطيب في المغرب ونبيلة ابراهيم وموريس أبو ناضر في المشرق . فهل نحن في حاجة إلى هذه الوحدة في التعدد ؟ إنه الإشكال الذي يناقشه المترجم :

« لقد نشر ليفي ستراوس مقالته التي يناقش فيها كتاب بروب ، بعد صدور الترجمة الانكليزية له بسنتين (أي عام ١٩٦٠م ، بما أن الكتاب صدر عام ١٩٥٨م) ، فترجمت إلى الإيطالية في سبيل إلحاقها بالترجمة الإيطالية لكتاب (علم تشكل الحكاية) ، وقد دعا الناشر الإيطالي (جيوليواينودي) ، دعا (بروب) إلى الرد على (ليفي ستراوس) ، فكان المقال الثاني ، كما دعا (ليفي ستراوس) إلى الرد على (بروب) فكانت الحاشية .

. . . ستراوس يقدم عرضا لأهم الأفكار . . في كتاب (بروب) . . في إطار إشكالية عامة هي الخلاف بين البنيانية والشكلانية ، وينعت بروب بالشكلانية ، فإن بروب في مقالته يرد على ما يعتبره اتهاما ، معيدا التعريف بالشكلانية ، وواصفا نفسه بالبنياني . . .

(. . .) منبها إلى أخطاء . . . كل من الناشر الروسي والمترجم الانجليزي في حق كتابه . . . وهي . . . حيثيات كانت من مصادر سوء فهم عمله من طرف . . . ستراوس (. . .)

وقد اخترت تقديم هذه النصوص للقاريء العربي ، تحت ذلك العنوان ، نظراً لما تنطوي عليه من « فائدة علمية عامة » . . . وآملاً . . . في المساهمة في تحقيق تراكم في مجال السرديات ، ولو من باب متواضع ولكنه مهم وأولي هو : باب الترجمة »(١٤) .

من التنظير إلى توليد الابداع :

هل هي بداية التحول ؟ أم استمرارية الكتابة بالوكالة في الترجمات ؟

يركز هذا الجزء على الترجمات الإبداعيـة التي ينحسر تدفقهـا بالنسبـة للدراسات النقدية والتنظيرية لذلك لا نجد تعاطيا خاصا ـ داخل الجامعة ـ لهذه الأنواع الإبداعية ، التي تتجذر بشكل أو بآخر في آفاق إصدارات الملاحق الثقافية وبعض الدوريات العامة .

من ثم ـ فباستثناء ترجمة مجموعة قصصية لبورخيس من إنجاز إبراهيم الخطيب ـ لا نجد نشرا منتظما لترجمات المسرحيات أو القصص والروايات ، إلا تلك التي وقعت تحت الطلب باتفاق بين المترجم والمؤلف المغاربي بالتعبير الفرنسي ، والذي يرغب عادة في النظر إلى وجهه العزيز داخل المرآة الوطنية ، والتى تظل شعرة معاوية التي تربطه بالرأس الحكائي والسردي .

لا ندعي هنا تغطية كاملة ولا الاستيفاء الشامل ، لأن حدود معرفتنا تقف عند نماذج تفرض نفسها إما بحكم طبيعتها أو لغتها أو هجرتها . فكم من ترجمة مغربية لرواية ومسرحية وشعر وقصة نشرت خارج المغرب ، وبقيت هناك لطبيعة الإبداع المرتبط بحوافز السمعة الأدبية أو العالمية أو الغرابة الغرائبية .

كما يمكن القول بأن المبادرات الفردية تظل مقيدة بالرصيد الثقافي الذي يركز على ترجمة نصوص وأسماء أدبية فرنسية دون غيرها ، من تلك التي كونت لنفسها سلطة كتابة أدبية .

ويمكن تسجيل ظاهرة مرتبطة بسوق الطلب المسرحي ، الذي لا يكلف نفسه عناء الترجمة في الغالب ، بل يعمد إلى الاقتباس ، الذي يسمح بالتخلص من النص والخروج من معطف المؤلف الأجنبي .

ويمكن القول بأن ترجمة الأنواع الأدبية تتوزع بحكم مكان إصداراتها إلى ترجمات لمغاربة نشروا بالكويت والعراق وتونس وهي لمحمد العشيري ومحمد السرغيني وأحمد المديني ومصطفى القصري ، وأخرى ظهرت بالمغرب لمحمد الشركي وعلي تيزلكاد ورشيد بنحدو وآخرين . . .

وقد يكون التمييز بين إصدارات ترجمات الخارج والداخل شكلية ، إلا إننا حين نعلم بأن الأولى ترجمت لأمريكا الجنوبية :(أليخاندروكاسونا) وأسبانيا : (فرناندو أرابال) والصين : (كويو / لي زن) واليابان : (كاواباطايسوناري) ، ندرك سر صدورها في الخارج .

بينها ركزت الترجمات في الداخل على (الطاهر بنجلون / عبداللطيف اللعبي / أدمون عمران المليح / عبدالكبير الخطيبي) أي على الإبداعات المغربية ذات التعبير الفرنسي في محاولة لاستعادة الفردوس المفقودة .

ولسنا في حاجة إلى التذكير بعدد النسخ التي تطبع لترجمة من الترجمات ، إذ لا تزيد على عدد المطبوع الإبداعي الوطني .

ونجد فيما يخص الترجمات المسرحية تذكيراً بما أسسته مجلة (كتامة) التي كانت رائدة الترجمة إلى الأسبانية ؛ والتي ترجمت منها (سيدة الفجر) (١٩٨٨م) (La Del Alba) وهي للكاتب الأمريكي ـ لاتيني اليخاندرو (Alejandro Rodriguez Alvarez) وقد قام بإنجاز الترجمة والتقديم محمد العشيري ـ الذي نتذكر اشرافه على عدد خاص من هذا الأدب ؛ كان قد صدر ضمن دورية (الثقافة الجديدة) ـ وقد قام بمراجعة الترجمة صلاح فضل من مصر ، وصدر العمل ضمن منشورات سلسلة (من المسرح العالمي) رقم (٢٢٨) بالكويت .

وضمن نفس السلسلة تظهر ترجمة مسرحية أخرى لمغربي آخر بعنوان طويل هو : (الحبل المتهدل أو أغنية القطار الشبح) (١٩٨٧م) رقم (٢٠٦) بالكويت لفرناندو أرابال ، ترجمة محمد السرغيني الذي يراوح بين ترجمة الشعر والمسرح والنقد والكتابة . . .

وإذا انتقلنا إلى المجاميع القصصية ، لا نجد أكثر من مجموعتين ، صدرت الأولى بالمغرب والثانية بالعراق ضمن مشاريع (دار المأمون للترجمة) ، وهي مؤسسة متخصصة ساهمت بنشر العديد من أمهات الأعمال المترجمة ، من بينها المجموعة القصصية تحت عنوان الليمون (١٩٨٩م) (Le Citron) (١٩٨٦م) ، أي بعد بعد ثلاث سنوات على صدور الترجمة الفرنسية المعتمدة والمذيلة بـ :

(Nouvelle du japon et de chine) قصص يابانية وصينية .

وللبادرة أهميتها الخاصة في الخروج عن مألوف التوجه إلى ترجمات الآداب الأوروبية ، مع اعتماد لغاتها وسائط في ترجمة الآداب الآسيوية .

ويقوم أحمد المديني لترجمة هذه المجموعة بتوضيحات وحوافز التوجه إلى هذا النوع والأدب والترجمة :

« يتضمن هذا الكتاب مجموعة من النصوص الحكائية السردية تنتمي إلى الفضاء الأدبي الأسيوي (. . .)

وفي فرنسا صدرت مترجمة عن دار غاليمار بباريس في ١٩٨٦م وقام بالترجمة جاك دارس ، وراجعها تشانغ فوجوي ، وعنها ننقل نحن عملنا هذا إلى قراء العربية .

لقد زكت اختيارنا هذه النصوص عدة أسباب نجعلها في الآتي :

- التمييز الذي تنفرد به .
- العراقة الحضارية للنص (. . .)

ترجمة هذه النصوص . . . بدت لنا ملحة ومتوافقة . . . نكون جميعا بصدد كسر طوق هيمنة مركزية الآداب الغربية والانشداد إلى جاذبية إبداعية يحاور فيها الحس الشرقي مشرق العروبة ومغربها . . . فلتكن هذه الترجمة التي أنجزناها من الفرنسية خطوة بين خطوات في انتظار أن تتم الترجمة المباشرة . . . وكثيرا ما استعنا بمختصين في الأدب الأسيوي إلى أن توافرت لنا النصوص . . . »(١٨) .

من ثم يجمع المديني بين كتابة القصة القصيرة وترجمتها ، وهو ما يعطي للترجمة نكهتها الخاصة ، التي تدخل ضمن احترافية ، تنبذ الهواية والظرفية .

وهكذا يقدم المترجم بصفحة لكل قصة يابانية وهي :

١) (حلم في بلد الرجال الصغار) ١٩٢٤م لمشانوكوجي سانيتزو (Mushano-koji Saneatsu) وقد نشرت في مجموعة (النوى ، الذبابة والليمون) وحكايات أخرى من عهد تايشو في ضمن سلسلة (قصص يابانية) .

٢) (الـليمـون) (١٩٢٥م) لـكـاجي مـوتـوجـيرو (Kaju motojiro) (١٩٠١ - ١٩٣٢م) .
٣) (الضفدعة) (١٩٦٣م) لتسوجي كونيو (Tsuji kunio) (١٩٢٥م - ؟) .
٤) (في جوهر الكائن) (١٩٦٣م) لكاوباطايسوناري (Kawabata yasunari) (١٨٨٩ - ١٩٧٢) الحاصل على جائزة نوبل لسنة ١٩٦٩ والمنتحر سنة ١٩٧٢ .
٥) (جندي حلم ما) (١٩٥٧م) لأبي كوبو (Abo Kobo) (١٩٢٤م / ؟) .

واقتصرت ترجمة المديني على أربع قصص صينية الأولى والثانية لكويو (Kuyu) والثالثة والرابعة للي زن (Lizen) .

١) الجحيم والمطهر
٢) سيدة السعادة والثروة
٣) اسم تلك الفتاة أو حكاية بيجو
٤) رقصة السيوف في السور الأخضر .

وإذا عدنا إلى الترجمات المغربية الصادرة داخل هذا الفضاء ، فإن النزوع إلى استرجاع النصوص المغربية المكتوبة بالفرنسية يطغى على جل الترجمات الروائية ، التي ترجمت تحت طلب مؤلفيها أو دور نشر معينة . من ثم نجد ترجمة رشيد بنحدو لرواية (غزالة وتنتهي العزلة) (١٩٨٧م) (La reclusion solitaire) (١٩٧٦م) للطاهر بنجلون - الذي ترجمت له أعمال أخرى بتونس كما بالمغرب - إذ ظهرت له ترجمة (ليلة القدر) (١٩٨٧م) (La nuit sacree) (١٩٨٧م) في نفس سلسلة صدور الأصل الفرنسي ، ترجمة محمد الشركي بالبيضاء وفتحي العشري بالقاهرة في طبعة مصرية سنة (١٩٨٨م) .

ويشترك محمد الشركي وعلى تيزلكاد وأحمد صبري في ترجمة روايات ادمون عمران المليح ، الذي ترجمت له (ايلان أو ليل الحكي) (١٩٨٧م) (Ailen ou la nuit du recit) و (ألف عام بيوم) (Mille ans, un jour) كما حظت (تجاعيد

الأسد) (١٩٨٩م) (Les rides du lion) لعبداللطيف اللعبي بترجمة محمد الشركي وقبله كان علي تيزلكاد قد ترجم أعمالا أخرى لنفس الكاتب .

إنها وحدة في التنوع ؛ فليست الترجمة مشرقية أو مغربية : كما أنها ليست أجنبية أو محلية ؛ بل هي النص الأدبي الذي يطالب بهويته الأدبية - قبل أية هوية أخرى - رفعا لأي التباس ؛ واستبعادا لأية مزايدة . . .

الهوامش

١ ـ السيد يس ، التحليل الاجتماعي للأدب ، مكتبة الأنجلو ـ مصرية ـ القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص ١٧٠
٢ ـ لوسيان كولدمان ، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي ، ت . مصطفى المسناوي ، دار الحداثة ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ٥
٣ ـ لوسيان كولدمان ، السابق ، ص ٦
٤ ـ الطاهر لبيب ، سوسيولوجية الغزل العربي ، الشعر العذري نموذجا ، ت . مصطفى المسناوي ط : عيون ، البيضاء ، ١٩٨٧ ، ص ٤
٥ ـ الطاهر لبيب ، سوسيولوجية الغزل العربي ، الغزل العذري نموذجا ، ت . حافظ الجمالي ط : وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٨١ ، ص ٥
٦ ـ الطاهر لبيب ، السابق ، ص ٧
٧ ـ لوسيان كولدمان وآخرون ، الرواية والواقع ، ت . رشيد بنحدو ، ط : عيون ، البيضاء ، ١٩٨٨ ، ص ١٣
٨ ـ لوسيان كولدمان ، السابق ، ص ٧
٩ ـ جورج لوكاش ، نظرية الرواية ، ت . الحسين سحبان ، منشورات التل ، ١٩٨٨ ، ص ٥/٦/٨
١٠ ـ جورج لوكاش ، السابق ، ص ١١
١١ ـ جيرار جنيت وآخرون ، نظرية السرد ، ت . ناجي مصطفى ، ط : الحوار ، البيضاء ، ١٩٨٩ ، ص ٣
١٢ ـ كلود ليفي ستراوس ، وفلادمير بروب ، مساجلة بصدد (علم تشكل الحكاية) ت . محمد معتصم ، ط : عيون ، البيضاء ، ١٩٨٨ ، ص ٧

13- Vladimir Propp, Morphologie du conte, Tr, Claude ligny Ed: Gallimard Paris, 1965.

14- Vladimir Propp, Morphologie du conte, Tr, M. Derrida, T.Todorov, C.Kahn Ed, Paris, 1970.

١٥ ـ فلاديمير بروب ، مورفولوجية الخرافة ، ت . ابراهيم الخطيب ، ط : الناشرين المتحدين ، البيضاء ، ١٩٨٦
١٦ ـ كلود ليفي ستراوس وفلادمير بروب . السابق ، ص ٧/٨
١٧ ـ كلود ليفي ستراوس وفلادمير بروب . السابق ، ص ٨/٩
١٨ ـ كاواباطا يسوناري وآخرون ، الليمون ، قصص يابانية وصينية . ت . أحمد المديني ، ط : دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ٩/١٠/١٥
١٩ ـ الطاهر بنجلون ، ليلة القدر ، ت . فتحي العشري ، ط : الهيئة المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٨
٢٠ ـ الطاهر بنجلون ، ليلة القدر ، ت . محمد الشركي ، طوبقال ، البيضاء ، ١٩٨٧

مابعد الحداثة
والازدواجية المقنعة

حمد الناصر الحمدان

١ـ أولويات المسائل

من أجل أن نقف على حقيقة المقدمات الموضوعية « للابتسومولوجيا » بتعريفاتها وصياغتها الجديدة أو المعرفة بدلالاتها التقليدية [1] فانه لابد من الاشارة الى أن عملية التناوب والتناسخ التى تحدث فى هيكلية الفكر الإنساني ، ضمن ما يعرف بالمنظومة الجدلية . . . عادة ما تفضي الى محصلة جديدة مختلفة نوعياً ، وذات ملامح متميزة ، وتقدم ؛ ماهية ذات نمط مغاير ، تعبر عن النموذج أو المشروع الثقافي الطاغي أو المهيمن لكل مرحلة تاريخية بذاتها .

وإذا أخذنا بالمقولة التي ترى أن هذه العملية تتسم بطابع الصيرورة بإطارها العام فانه ليس بالضرورة على مستوى الثقافة خصوصاً أن تكون ثمة تجانس بحقبات تاريخية من حيث الانعكاس المباشر أو الشكل الميكانيكي وهذا هو المهم ـ أو القياسات المحددة تماماً بنوعية الحقبة التاريخية ـ . . وبالتالي فلن تكون موسومة بمعايير حادة لها ارتباطها الكامل ببعض الحقول المعرفية ذات النتائج المطلقة « مثل النتائج العلمية » كما يطرح أحيانا من خلال بعض التحليلات المسطحة أو ذات الميل الميكانيكي .

لهذا فان الأمر اللازم لذلك ، هو وجود وعاء موضوعي ـ إذا جاز التعبير ـ متغير ويشكل الأساس المحسوس لعملية التغيير . وبالتالي تكون مجمل الفعاليات الثقافية معبرة بأشكال مختلفة ، فى إطار التناقضات والتعارضات المرحلية . أو أن تبرز الملامح المؤقتة الى أن تستكمل هيمنتها فى وقت لاحق بعد سلسلة طويلة من عمليات البناء والهدم والتداخل .

كما أن الوجه التراكمي للثقافة ، ضمن مساحة ثقافية محددة ، كثوابت ملموسة ومدركة . . لمجتمع متقدم صناعياً ، ومجتمع آخر متخلف لابد أن

يكون بعض الأثر بينهم . وذلك في حدود قنوات الاتصال الثقافي المتوفرة ، على مستوى الحلقات الكونية بأبعادها الأوسع والأشمل ، باعتبارها تمثل ثمرة عالية للنشاط الفكري الانساني المتواصل والمتجدد .

ومن منطلق عملية الترابط بين نشاطات البشر ، فان العلاقة والتفاعل بين الثقافات على اختلافها تتزايد تأثراً مع مرور الزمن ، لأسباب عديدة ، لذا يمكن القول . أنها نتاج لتخمر تاريخي هائل ، أحدثت تغيرات ، وجلبت معها أيضاً مراحل أدبية مغايرة لما سبقها ومبنية على منهج نظري معين ، بحيث يُحدِث ـ أحياناً ـ تمازجاً للأفعال الإنسانية تتصاعد عمودياً وتمتد أفقياً لتُوجه الى نطاقات أضيق تتوثق بطابع زمانها ومكانها .

إذن ، المهم فى هذا المجال ، هو المحافظة على ظاهرة المسافة المعرفية التى تفصل بين طبيعة الأمور الاقتصادية والاجتماعية ومظاهرها وانعكاساتها من الأعمال الابداعية المتفاعلة والمتجددة .

وبالعودة ولو بشكل سريع الى المناهج الأدبية الرئيسية المتعارف عليها (الكلاسيكية أو التقليدية ثم الرومانسية وكذلك الواقعية بكل مراحلها) وما رافق ، أو ما جاء بعد هذه المذاهب من مناهج أدبية أخرى . جميعها جاءت ومعها مبررات وجودها ، وأسسها الفنية والفلسفية ، وتحاول أن تطرح رؤيتها الفنية كبديل عن المذاهب والمناهج الأخرى التى سبقتها أو تجاريها فى فترتها الزمنية .

وكان آخر هذه التيارات الحديثة ، كأحد الأنماط الابداعية الجديـدة ، ما يعرف حالياً بـ « ما بعد الحداثة » . وقد نشأت كنموذج حياة (كما يروج لها أنصارها) فى المجتمعات الغربية وخصوصاً الولايات المتحدة وبعض دول أوروبا فى السنوات الأخيرة ، وقد بدأ نقلها الى بلدان العالم الثالث بما فيها البلدان العربية بأشكال مختلفة فى أواخر الثمانينات حسب مصادر جماعة « ما بعد الحداثة » ، وذلك بشكل ترجمات أو مقالات توصيفية أو مقالات عامة . وما بعد الحداثة تقدم نفسها كمشروع ثقافي بديل عن كل المناهج الابداعية وخصوصاً « الحداثة » .

لهذا لم يكن المقال الذى كتبته « مي غصون » بعنوان « ما بعد الحداثة »[٢] : تعريف من مدخل شخصي (مجلة مواقف ـ العدد ٦٤ صفحة ١٩٥) هو المدخل الوحيد للتعرف على فكر « ما بعد الحداثة » ومع أن هـذا المقال قـد تميز بجاذبيته ، ومظهره التحفيزي والاستفزازي للبحث ، فقد كان أيضاً يحمل نفساً متوتراً من الضغط « المازوتشي » بسبب شعورها بالانتماء الى مزاج ما بعد الحداثة ، وأنها تنتسب الى حضارة ما بعد الحداثة ، بينما المكان الذى أتت منه لا يزال يخوض سجالاً ضارياً حول التقليد والحداثـة ، وحول فضـائلها وعيوبها . مع ذلك فانها لم تقدم مفهوماً واضحاً ومحدداً « لما بعد الحداثة » باستثناء ابراز الحرب ضد الكلية . . والأيديولوجية والعقلانية الحداثية . وأنها بحسها ما بعد الحداثي وتجربتها له ، أصبحت حساسة حيال حتى ماضيها الشخصي ، وحيال الأصدقاء الذين لا يزالون يحاولون أن يقدموا للآخرين ، نموذج حياة صالحة .

كذلك فى المقتطف المنشور لهذه الكاتبة بعنوان [ما بعد الحداثة] للتعريف (١ من ٢) وذلك بجريدة الحياة « الأربعاء ١٦ أيلول (سبتمبر) ١٩٩٢م العدد ١٠٨١٢ » اشارة الى هذه الأزمة بقولها : « . . وفى هذا قد أتهم بأني لم آت بجديد وهو اتهام ربما صح إطلاقه دائماً . إلا أن ما أرجوه أن أنجح فى التدليل على تأثيرات هذه الظاهرة على حياة الناس الذين ينطقون ويفكرون بالعربية ، وحالاتهم وذلك انطلاقاً من المشكلة التى غالباً ما تتصدر موضوعاً ما ، أى مشكلة المعنى والتعريف . ففى ١٩٧١م تذمرت مقالة حملتها مجلة الفن فى أمريكا من أنه على رغم أن ما بعد الحداثة تشخيص لكل ما يحدث حولنا فاننا لم نعطها حتى الآن تعريفاً ، وما هو أسوأ أن معتنقي ما بعد الحداثة ورموزها المفكرين لم يتفقوا حتى على تعبير « ما بعد الحداثة » فالبعض مثل ليوتار يفضل صيغة أكثر إيجابية وتحديداً لـ « الشرط ما بعد الحداثة » فيما يتحدث آخرون عن « الحساسية ما بعد الحداثة » بينما هناك من يراها منطقاً ثقافياً للرأسمالية المتأخرة (. . . .) وعصراً ثقافياً أخيراً فى الغرب . . الخ » .

ويبدو أن هذه الاشكالية لا تقتصر على هذه الكاتبة ، وإنما هي اشكالية عامة

تخص تفكير « ما بعد الحداثة » فهذا « مأمون حمزة » من أبرز كتاب ما بعد الحداثة العرب ، يعترف فى مقدمة كتابه « ما بعد الحداثة » الذى صدر عن المعهد العربى للدراسات الثقافية بأنه وللآن ـ لا يوجد تعريف محدد (لما بعد الحداثة » بعيداً عن كلمات توصيفية متفرقة كالتقطيع وضد الشمولية ، واعادة التركيب والبناء واللا مركزية الحضارية اضافة الى التناقض / التداخل .

وإذا كان خصوم « ما بعد الحداثة » يـأخذون عليهـا صياغـة أفكارهـا المتناقضة ، فإن علماء « ما بعد الحداثة » يردون تناقضها لما هو مستوى السطح فقط ، ولكن إذا ما دققنا النظر ـ فإن ذلك سوف يكشف عن تناسقات / أنفاق داخلية تواجهنا بمفاهيم جديدة للحقيقة أو ما يبدو لنا حقيقة . ومن هنا يكون فكر ما بعد الحداثة فكراً داخلياً أكثر من كونه تصادمياً متناقضاً [٣] .

وباجراء مقارنة عاجلة للبحث عن أهم الأسباب والدواعي التى أفضت الى حالة التباطؤ فى انتشار « ما بعد الحداثة » على المستوى العربي بشكل عام وفى الساحة الثقافية المحلية بالذات . . . وبين مظاهر الميل السريع لدى جيل الشباب فى بلادنا تجاه البنيوية ـ على سبيل المثال ـ ومحاولة الاستفادة منها كأداة نقدية وإبداعية لفترة معينة ، قبل ظاهرة الانكفاء التى حدثت بعد تقلص لمعانها واكتشاف نواقص البنيوية النظرية الأساسية ، وجوهر بعض مراحل تطور البنيوية المتمثل بمظاهر التشيئية (وهى فصل الإنسان عن انتاجه كما يعرفها لوكاتش) وهو العنصر الذى طرحه أنصار البنيوية عندنا بفعالية فإن أول هذه الأسباب يكمن فى مراحل . . . التطور والتجديد التى طرأت على البنيوية منذ أن دشنت الألسنية الروسية عام ١٩١٧ بداية مراحلها ، حتى وقتنا الحاضر . حيث طورت نفسها وجددت مصطلحها فى بعض مراحلها ، كما أنها استفادت من المذاهب الابداعية الأخرى ، وبالمقابل أخذت هذه المذاهب بعض الجوانب والخصال الفنية الجذابة عند البنيوية وخصوصاً فيما يتعلق بالمسألة الجمالية ، أو الشكل الفنى للنص الابداعى . يقابل هذا المشوار الطويل ، عمر حديث أو يافع « لما بعد الحداثة » حيث لازالت فى مرحلة التبشير والدفاع عن النفس .

والسبب الثاني . . . مرده الصيغ الجمالية الذى أولته البنيوية جل اهتمامها ،

وهذا مرتبط بالسبب الأول تقريباً ، بينما لازالت « ما بعد الحداثة » غارقة بجذورها الاقتصادية والاجتماعية والمراجع الفلسفية .

أما السبب الثالث ـ وله أهميته ـ فأعتقد أنه يرتبط بالدور والجهد الدعائي الذى قام به الدكتور عبدالله الغذامي رائدها وناقل مصطلحها محلياً . ومع أنه كان يختار ما يتناسب من أشكال البنيوية ، فقد كان موهوباً فى استخدام الأدوات النقدية ومتحمساً لها . ورغم بعض ما هنالك من ملاحظات قد تحدث ، فقد توج هذا الجهد الدعائى بنقل النظرية الى مجال التطبيق ، وذلك بمتن كتابه (الخطيئة والتكفير) عن حمزة شحاته .

وباعتبار أن مصطلح البنيوية حديث العهد على ساحتنا الثقافية ، فقد تعرضت لموجة من الهجوم الشديد . الأمر الذى يعتقد أنه قلل من عطاء دعاة البنيوية ، بما فيهم الدكتور عبدالله الغذامي . . ومع ما هنالك من خلاف مع البنيوية فى أساسياتها ، فإن الأمل أن يبقى صوت الدكتور الغذامي مسموعاً لكي يساهم فى إغناء الحركة النقدية المحلية بفعالية كما عهدناه من قبل دون استخدام القفازات والمطواه أثناء الحوار الثقافي أحياناً .

أما « ما بعد الحداثة » فليس هناك إلا القليل من المقالات والكتابات التى ظهرت عنها فى اللغة العربية (على حد علمي ومعرفتي) ، وأبرز الذين يلامسون « ما بعد الحداثة » ومراجعها ومنظريها من الغرب فى بلادنا . . . هو الأستاذ عابد خزندار(٤) ، ولكنه عادة ما يستشهد بمصادره دون أن يكون له رأى محدد ، باستثناء الاطار العام الذي يمكن للمتلقى أن يظهر فيه ـ إذا وُفق فى ذلك ـ بعد محصلة كبيرة من القفزات المتنوعة التى يمارسها الأستاذ عابد ويمكن الاتفاق مع ما ذكره الأستاذ ماجد يوسف فى جريدة «اليوم» الأحد ٣ نوفمبر ١٩٩١م العدد ٦٧١٥ بشأن الأسلوب الكتابي الذى يمارسه عابد خزندار .

ولكن مع تلك الملاحظة حول الطريقة الكتابية فإن مساهمة الأستاذ عابد التى كتبها تحت عنوان « رواية ما بعد الحداثة » بجريدة «الرياض» الخميس ٨ جمادى الأولى ١٤١٢ ـ ١٤ نوفمبر ١٩٩١ وما لحقها من كتابات أخرى فقد عبر بوضوح أكثر ، عن موقفه تجاه مصطلح « ما بعد الحداثة » وخصوصاً فى المجال

الابداعي . وهذا جعلني أعود الى ما سبق أن كتبه فى حدود ما هو متوفر . ولقد لفت نظري مقالة كتبها فى جريدة الرياض ـ الخميس ٢٩ صفر ١٤٠٨ ـ ٢٢ أكتوبر ـ العدد ٧٠٦٠ ، وهى بمثابة مقاربة توفيقية ـ بين ما يسميه « الحداثة والمدينة الحداثية » . وأظن أن الجانب الذى اهتم به الأستاذ عابد هو الأشكال الهندسية بقيمتها العصرية ـ كمقياس تطوري ، وباعتبارها مظهراً علمياً حديثاً ، وهو أحد مراكز اهتمام ، ما بعد الحداثة . وفى الغرب دار ويدور حوار واسع حول ربط هذه الأشكال العلمية بالأعمال الإبداعية .

وعن طريق المدخل الرئيسي للمقالة ، كما يمكن تسميته ـ بالعلاقة بين الأدب والمدينة الحديثة ـ جند الكاتب طاقاته المعرفية ضمن خط أدى الى تنويع المصادر فى مختلف العلوم والاكثار ـ من الاستشهادات والمراجع والأسماء والمقولات . ورغم مشروعية ذلك للدلالة على حسن الاطلاع والمتابعة ، فإن الحيز الذى حدده الأستاذ عابد للقضايا المكونة للمقالة ـ رغم أهميتها ـ كانت محدودة ، الأمر الذى أفضى الى غياب تبويب وتصنيف المسائل بشكل أقرب الى الدقة . كان من نتيجتها أن ظهرت المقالة كرقعة تموج بالتناقضات أحياناً وبالالتقاء أحياناً (بين ما هو حداثي وما هو ما بعد الحداثة) رغم الفوارق الواسعة بين الاتجاهين . حتى أن القارىء فى بعض المقاطع يغيب عن المفاصل الأساسية ، ومرده أن موقف الكاتب يبدو عائماً . فأحياناً يبرز صوته قوياً ليعبر عن الالتقاء مع ما يطرحه ، وفى بعض الأحيان يذبل كتعبير عن موقف الشك « وهو موقف ما بعد الحداثة » بينما عنوان المقالة يتعلق بالحداثة ـ والمدينة الحداثية .

وهذا نوع من الخلل الذى جعل المقالة تظهر بشكل التواءات من النظريات المتداخلة ـ قسراً ـ مع بعضها لتعبر عن موقف معين تجاه آفاق تطور مختلف العلوم بمعطياتها ومستوياتها الجديدة ، ولا ننكر على الأستاذ عابد أنه قد تمكن من المزاوجة التقريبية بين العلوم النفسية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية ، وبشكل محوري بين ـ الأدب والفن ـ وخصوصاً الفن المعماري ، ولكن كما ورد

آنفاً ، فإن هذا الحيز من الكتابة لا يكفي لتغطية جميع القضايا المطروحة لما لها من ضخامة وأهمية ، ولما رافقها من مقارنات واستشهادات واسعة .

والأستاذ عابد خزندار حاول بذلك الاستطراد الطويل والنبش العميق فى فعاليات إنسانية مختلفة ، وتنويع القضايا ، ومحاولة ربطها ومقارنتها مع بعضها ، منذ بداية المقالة حتى نهايتها ، حين التقى مع « ديلز وجاتاري » ومن ثم تشخيص وصياغة المخرج المناسب لضائقة الإنسان المعاصر ، وفك أسره من ثقل الحياة ، لكونه يرتبط بتيار « ما بعد الحداثة » الذى ينطلق « من تراثنا » المعارض للاستهلاك . وبذلك يكون قد فجر أكثر من محور فى متن النص وبهذا أيضاً يعفيني من الاحتراز الأدبي المطلوب عادة فى مثل هذه المتابعة . . وهذا يسهل أمامي ـ كذلك ـ الموقف لاجراء متابعة انطباعية تتمثل فى بعض الملاحظات ، لتغطي بعض القضايا التى طرحها الأستاذ عابد فى السياق العام . وكنوع من الاستنتاج الذى آمل أن يكون فيه توافق استدلالي بين المرسل والمتلقي . ويمكن صياغة الملاحظات المقصودة بالشكل التالي :

* أثناء التدقيق يصادف القارىء إيحاءً معيناً يفضي الى أن الجو العام للنص ، وبالذات العلاقة بين الحداثة والمدينة بمراحلها المختلفة ، يلتقي مع الجو العام لموضوع بعنوان « اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة » كتبه الدكتور محمد براده بمجلة فصول ـ المجلد الثالث ـ ابريل . . مايو . . يونيو ١٩٨٤ . والأستاذ براده معروف بمساهماته الحداثية ، بينما الأستاذ عابد أعتقد أنه يميل ويبدي حماساً واضحاً « لما بعد الحداثة » .

* هناك خلط معرفي فى مقال الأستاذ / عابد . وهذا الخلط يطرح تساؤلات مهمة . فإذا اعتبرنا أن الإنسان المعاصر (وبالمفهوم الأوسع العربي) حسب هذه المقالة يرتبط بتيار ما بعد الحداثة . فهذا أمر يختلف مع مصطلح تيار « ما بعد الحداثة » إذ أن الإنسان فى بلدان العالم الثالث والدول العربية من ضمنها ينتمي الى تيارين هما « ما قبل الحداثة والحداثة » والإنسان الذى ينتمي الى ما بعد الحداثة ، هو الإنسان الغربي وخصوصاً (أمريكا الشمالية وبعض أجزاء أوروبا) . ولا يمكن فى هذا المجال ، المزج فى التعريف بين الحالتين لما هنالك من اختلاف فى الأنماط الانتاجية .

٢ ـ عن الكلية والأيديولوجية والحداثة

منذ فترة ليست قصيرة أصبح مصطلح الحداثة هاجساً ثقافياً على مستوى عالمي ، وذلك ضمن الشجون العامة التى تشغل أغلبية المثقفين مع وجود اختلاف واسع بينهم حول تعريف المصطلح أو استخدامه فى التطبيقات العملية . ومع ما هناك من ادراك لنوع الاختلافات الجوهرية حول هذا المصطلح الثقافي . . أو مدى التباين بشأن مناحيه القريبة والبعيدة فانه ـ باختصار ـ يمكن القول ان نشاط الحداثة يتوجه نحو التحديث والتجديد فى كيان الابداعات والفعاليات الإنسانية المتنوعة وبنسب مختلفة ، أو كما يصفها سعيد بن سعيد بأنها « وسيلة أو أداة تصلح للاستخدام فى كثير من المجالات بما فيها تحديث العقل العربي » .

ومن أجل حصر التشتت المنطقي ، يمكن الاشارة الى أن مفهوم الحداثة ولد فى خضم الصراع الإنساني ضمن الارتهان العام للسياق الفعلي للتطور الاجتماعي المتجدد ، شأنها فى ذلك شأن المصطلحات الثقافية الأخرى التى ازدهرت ونمت بشكل واسع ، ثم عادت لتخبو وتندثر فى بعض الحالات ، لهذا السبب أو ذاك ، وطبيعة هذه المصطلحات فرض حالة الصراع المشروعة وبمستويات مختلفة بين أطراف يدّعى كل طرف منها أحقيته بتمثيل المرحلة الثقافية أو أنه الاتجاه الأنسب .

فلذلك . . ولما هنالك من تصور وتهميش فى التنظير الحداثي ، فقد كسبت الحداثة بمدلولاتها ومعانيها أعداءً وخصوماً من (أبرزهم) الذين يصرون بإلحاح غريب على ابقاء المياه فى مجرى واحد ودائم الركود . أو أنصار المذاهب الأدبية الأخرى الذين يمتلكون بعض الملاحظات العضوية والتحليلية على الحداثة متسلحين بأدواتهم النظرية . (وآخرهم الآن) علماء « ما بعد الحداثة » التى أخذت تنمو وتتسع معارفها ونظرياتها فى أمريكا وأوروبا . . وتنتقل بمستويات مختلفة الى بلدان العالم الثالث حتى أنهم يعتقدون أن « ما بعد الحداثة » ـ على المستوى الإبداعي على الأقل ـ توضح لنا شيئاً واحداً ومحدداً هو

نهاية مشروع الحداثة كنمط حياة فى الغرب الصناعي ، وكذلك كنمط كتابة وطريقة تفكير .

وإذا كان الموقف من الحداثة أو غيرها من الأعمال الإبداعية يقوم على أهمية تعدد الأصوات والمشاريع الثقافية المتباينة ـ كمفهوم يتعارض كلية مع بعض المفاهيم ذات المنهج المتفرد ـ فإن هذا يدل على أن الحداثة وغيرها من المفاهيم الأخرى ، تأتي استجابة منطقية وضرورية لتلك التغيرات التى تمت فى العالم . وقد توجت بالمتغيرات الهامة والحادة التى عصفت بعالمنا الآن فى كل المجالات ، وأكثر ما نحتاجه فى الوقت الحاضر هو لغة الحوار بطبيعته المتحضرة ، وأن يرتقى الجدل الى مفهوم ومستوى الهموم الإنسانية المتجددة .

ويبدو أن الخلاف الثقافي بين المتحاورين على اختلاف منطلقاتهم وميولهم وأيديولوجياتهم لن يتوقف ولن ينتهي الى مستوى معين ، لما فى عملية الإبداع من قدرات تجديدية ، ولما تتمتع به النخبة المثقفة من خصائص ذاتية ، فأنصار الحداثة أخذوا يكيلون تهماً لها وزنها لبقية المذاهب الأدبية ، ويصفونها بالعجز والقصور عن حل المعضلات الثقافية المعاصرة .

والحداثة أيضاً نالت نصيبها من الدحض ، وهى فى الوقت الحاضر ـ كما ورد ذلك آنفاً ـ تحظى بهجوم واسع من قبل منظري « ما بعد الحداثة » باعتبارها أدت دورها ، ويجب أن تتيح المجال للتيار الأفضل والأقدر « وهو ما بعد الحداثة » كما تطرح نفسها . وعملية الهجوم تلك لا تخلو من بعض نقاط الضعف ويمكن التلميح الى جوانب من هذا الهجوم على الشكل التالي :

رؤية ما بعد الحداثة ـ للحداثة بشأن المقدمات الموضوعية

الحداثة جاءت مبنية على أسس نظرية مهما كان من قوتها كالنسبية وآراء بيرجسون عن الزمن ومفهومه ـ أو ضعفها ـ كالتحليل النفسي ـ لأنها كانت قابلة للتطور والهدم [٥] .

إذن فالحداثة « وخصوصاً فى جزئية الأدب منها » تعتبر من جانب « ما بعد

الحداثة » أنها حركة ولدت في الفترة من ١٩٠٥ عندما اكتشف البرت انشتاين قانون النسبية . وماتت تقريباً في عام ١٩٦٥م .

عندما تحرك المجتمع الغربي من نقطة المجتمع الحديث الى مجتمع ما بعد الحداثة وذلك بتغير تكنولوجيا الحقبة التاريخية من الصناعات الثقيلة (Hard Ware) الى تكنولوجيا الكمبيوتر والرقائق المعدنية (Soft Ware) ذلك ما حدث أن النمط الانتاجي والذى تغيرت معه علاقات الانتاج ومعها العلاقات الاجتماعية .

أما في مجال علم النفس ، فقد اعتبرت نظريات كل من فرويد ويونج ، من أهم النظريات التي سادت في تلك الفترة والتي شكلت رؤية وفكر أدباء الحداثة . فقد رأى فرويد أن الناس يفكرون في صورة رموز . كما أن أحلامهم تأتي عن نفس الطريقة . كما أن اللا وعي هو دافعنا نحو القيام بتلك الأفعال المحددة لأسباب غير مفهومة وخارجة عن الارادة . كما أن فكرة يونج عن اللا وعي الجماعي ، جاءت مدعمة من قبل آراء علماء الانتربولوجيا .

ماهية الحداثة وفكرتها المحورية

إبل هوايت يرى أن الحداثة لم تكن واحدة ، فهناك المرحلة الثانية والتي يمثلها في نظره « والس ستيفنز ووليم كارولوس وليامز » وهو بالطبع يتحدث عن أمريكا . تلك المرحلة كما يراها إبل هوايت ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية والتي جاءت كمحاولة لايجاد علاقة بين ما هو فوضوي وما هو منظم (وهذه المرحلة تميزت بالأعمال الرومانسية والتلقائية . فجاء الانتحار نهاية لأغلب مبدعيها وفي سن مبكرة)[٦] .

ويقول لوكاتش الذى سبق ما قبل الحداثة حول الحداثة « لقد عرفنا الحداثة ليست فقط لهدم الأشكال الأدبية الموروثة ، بل لتؤدي الى تحطيم الأدب ذاته » .

الحداثة العربية

يرى مأمون حمزة فى كتابه (ما بعد الحداثة ـ مقاربة أولية) على أن على الحداثة العربية مآخذ ـ أهمها ـ خطأ فادح علق بالمصطلح نتيجة خطأ فى ترجمته من الانجليزية الى العربية . أثر تعريف مصطلح الحداثة ذاته (الحداثة النمط والنظرية) حداثة أم تحديث : حداثة المقصود « نظام وسرد » اضافة الى كونها (نمط انتاجي) . وهكذا يرى أنه « قد ينتج الخلط بين الحداثة Modernism والتحديث Modernization فى الوطن العربي ، نتيجة لعدم الدقة فى ترجمة المصطلحين بصورة متبادلة . فيتحدث بعضهم عن الحداثة وهو يعني التحديث والعكس » [٧] ولكن ـ والرأى لنا ـ يصعب قبول مثل هذا التفسير الظاهري من جانب مأمون حمزة لما فيه من تبسيط مخالف للمنطق . إذ كيف يمكن أن يحدث مثل هذا الخطأ فى الترجمة ، دون إدراكه وتداركه من قبل المثقفين العرب خصوصاً وأن بعضهم على إطلاع واسع على بواطن الثقافة الغربية ودهاليزها .

ومن جانب آخر ، فإن الحداثة فى العالم العربي ، خصوصاً لدى أبرز ممثليها وهو « إدونيس » الذى أخذ عليه أنصار ما بعد الحداثة دعوتـه الى تحطيم الموروث الثابت [تلك عبارة ـ تمثل جوهر الحداثة عند إدونيس ـ كما يرى مأمون حمزة ص ٢٢] إذ يعتبرونها دعوة سياسية أكثر من كونها فنية . ففى الوقت الذى يطالب فيه « إدونيس » ادخال الأسطورة الغربية الى الأدب العربي نجد « اليوت » فى المقابل يتحدث عن أدب أوروبا وموروثها فقط [٨] .

ومع أن رؤيا « إدونيس » قد تكون أشمل من هذا الطرح . غير أن المجال لا يستدعى ولا يحتمل استعراضها إلا إنّ مثل هذا الانتقاء المقصود من قبل « مابعد الحداثة » فيما يتعلق بالموقف من الموروث من قبل الحداثة العربية ، انتقاءٌ ناقص إذ أنه يغفل آراء هامة لبعض منظري الحداثة . فمثلا : الدكتور محمد عابد الجابري فى كتابه « التراث والحداثة ـ دراسات ومناقشات » يطرح موقفاً مختلفاً عما يطرحه إدونيس تجاه الموروث . فيعني ذلك أن هناك مواقف مختلفة تجاه الموروث . وهذا الاستشهاد لا يعني وجود اتفاق تام مع ما يطرحه

الدكتور الجابري من منطلق حداثي ، وانما المهم هو إبراز المواقف المختلفة عن الحداثة العربية تجاه الموروث ، وعدم دقة ومتابعة أنصار « ما بعد الحداثة » لما يكتبه الحداثيون العرب . وتستمر حالة التقاط نواقص الحداثة العربية من خلال إبراز التعريف « الأعرج » عند نزار قباني الذى يرى الى الحداثة على أنها تيار أدبي فقط كالرومانسية والرمزية والسيريالية ، دون أن يدري أن السيريالية تيار من التيارات التي ظهرت فى ظل الحداثة [٩] .

وقد أنكر « مأمون حمزة » على الحداثيين العرب مشروعية الكتابة عن الحداثة بقوله « الحداثة فى الأدب هي ولادة شرعية فى المجتمع الحداثي . وإذا ظهرت فى مجتمع ما قبل الحداثة ، فلا يمكننا أن نطلق عليها حداثة البتة . وإنما يمكن أن نعرفها على أنها (تسول فكري) أى الإتيان بما هو غير قابل للتوالد لدينا [١٠]

هذا الرأى ـ طبعاً ـ يمس الحداثة ولكن « مأمون حمزة » نسي أنه يكتب بنفس اللغة ويتوجه للقارىء العربي وبالذات عن مرحلة متقدمة من الفكر وهي « ما بعد الحداثة » حيث إن بعض المجتمعات العربية لازالت فى مرحلة ما قبل الحداثة ـ حسب التقسيم النمطي الذى يميل إليه ـ وبذلك يكون قد أجاز لنفسه مشروعية التبشير « لما بعد الحداثة » بينما كان قد أنكر على الحداثيين أحقية التنظير الحداثي .

التناقضات الداخلية فى الحداثة ولحظة انهيارها (كما تراها ما بعد الحداثة) :

تتميز تناقضاتها حول ثلاث نقاط هي [١١]:

أ ـ باعتبار الإنسان كائنا سياسيا واجتماعيا ولا يمكن فهمه خارج التاريخ والبيئة ، (فقد جاءت رؤية بعض أدباء الحداثة كي تدعو الى عكس ذلك) .

فرأت الإنسان بمعزل عن كل شيء . وأنه خارج التاريخ وكأنه مخلوق من فراغ ، وجردته من كل شيء حوله . فهو بالنسبة لها كائن انعزالي « كما يقول توماس ولف وهو أحد رواد الحداثة » .

ب ـ رأى كتاب الحداثة الإنسان فى صورة وحدة عضوية ، بنفس الطريقة التى رآه بها تيار الطبيعة . مع الاختلاف الواضح بين التيارين نجد أنهما قد اتفقا فى هذه الرؤية .

وهذا خطأ لاشك فيه . فالإنسان جزء من هذا العالم المحيط به ينفعل به ويتفاعل معه .

جـ - تمثل رؤية الحداثة للإنسان (رؤية فى الجنون) تلك الرؤية التى تتعامل مع الإنسان من منطلق فرويدي بحت (إننا نفهم سيكولوجية الإنسان العادي من خلال دراستنا للإنسان المجنون (لوكاتش - أيديولوجية الحداثة) .

وترتكز رؤية ما بعد الحداثة بشأن التبشير عن لحظة انهيار الحداثة على مسألتين . .

أولهما : على صعيد نظريات علم النفس ، فالأبحاث فى أوروبا وأمريكا أثبتت فشل نظريات فرويد ، خصوصاً بعدما ظهرت أبحاث العلماء « التداخلية » . وكذلك عندما بدأ علم النفس مرحلة التداخل فى الارتباط بالعلوم الأخرى مثل (الكيمياء الحيوية واللغويات) .

أما المسألة الثانية : فتتعلق بالفيزياء وعلاقتها بمفهوم الحقيقة . فبعد ظهور التركيب الهولجرامي عام ١٩٦٥م[١٢] كان الفاصل بين مجتمع الحداثة ، ومجتمع ما بعد الحداثة . وهذا الاكتشاف لم يغير المفاهيم الفيزيائية وحسب بل غير الكثير من المفاهيم الفلسفية المتعلقة بمفهوم الإنسان الحديث لجوهر الحقيقة وما لحق من تطور وتجديد فى نظرية النموذج الهولجرامي وما تحدثه داخل العقل البشري . . والهولوجرام هو الصورة المأخوذة للأشياء عن طريق الليزر ، فيها تظهر الأشياء ذات أبعاد ثلاثية ، كما أنه يمكننا ومن خلال وضع الجزء تحت المجهر رؤية الكل . . أي أن الكل موزع فى الأجزاء . فمثلاً : إذا أخذنا صورة لطائر عن طريق الليزر . فأننا نرى الأبعاد الثلاثية للطائر ، أي أننا نرى صورة كاملة مشابهة ، وكأننا نرى طائراً بالفعل . وإذا اقتطعنا جزءاً من هذه الصورة ونظرنا إليها مرة أخرى ، فإننا نرى امتداد الكل . تلك هي حقيقة الأشياء كما رآها لوهم وبري برام . الحقيقة كل لا يتجزأ وحتى إن تجزأ فهي موجودة فى الأجزاء بصورة كاملة .

هذا أهم المآخذ التى تطرح ضد الحداثة - فى هذا الاطار كثغرات ونواقص . ولكن كيف يمكن تحقيق هذا التماثل الجامد للحقيقة كمسألة نسبية - كما يقال - مع نتائج علمية لها سمة الاطلاق آنيا وقد تتغير فى فترات لاحقة مع تطور المكتسبات العلمية وتنوعها . وقد تتغير حتى مفاهيم ما بعد الحداثة ذاتها تجاه الكثير من الأمور الاصطلاحية .

٣ ـ ما بعد الحداثة

القطاعات التى تشكل البنية الأساسية لمجتمع ما بعد الحداثة هي [١٣] :

القطاع الاقتصادي : تغير المجتمع الغربي فيما يخص الاقتصاد ومن مجتمع انتاجي وخصوصاً فى مجال الصناعة الثقيلة الى مجتمع الخدمات ، « حيث تفرض علينا الحقبة الجديدة ـ كما يرى الأستاذ حمزة ص ٢٩ ـ تقسيمات من نوع جديد ، عندما نتحدث عن البنية الاجتماعية ، فتحل طبقة الفنيين والتكنوقراط محل أصحاب الياقات الزرقاء [١٤] .

توزيع الوظائف : المجتمع الجديد تميز بتخصيص شديد زادت معه أهمية العلوم التطبيقية ، كما أن هذا المجتمع تميز بالاهتمام بالمستقبليات وخصوصاً فى مجال التكنولوجيا أما التقسيم الغريب والعائم وغير المحدد الفواصل للمجتمعات الإنسانية التى يأخذ بها أنصار ما بعد الحداثة مع شيء من التضخم بالمنهج تقوم على تقسيم المجتمعات البشرية على أساس :

مجتمع ما قبل الحداثة : وهذا المصطلح يطلق على كثير من مجتمعات العالم الثالث . فى هذا الخط يكون محور الصراع بين الإنسان والطبيعة ، حيث يعتمد الفرد على عضلاته واستخدامها بالطريقة التقليدية فى صناعات كثيرة مثل التعدين والمناجم والزراعة والصيد . . . الخ ، كما أنه مجتمع تسيطر فيه البطالة المقنعة .

مجتمع الحداثة : وهو مجتمع الصناعة الثقيلة .

مجتمع ما بعد الحداثة : يتميز هذا المجتمع بصفات معينة أبرزها :

* فى هذا المجتمع تقل أهمية الطاقة ، كما تقل أهمية العضلات لنقل المعلومات من الصدارة .
* يعتبر التعليم الجامعي أساسياً للدخول فى عالم ما بعد الحداثة الذى تعتبر المعلومات أساساً له .

* الوحدة الأساسية لمجتمع ما بعد الحداثة ليست الأسرة . كما هي الحال فى مجتمع ما قبل الحداثة ، أو كما هو فى المجتمع الصناعي الحديث . بل « الكيمونة » لكنها لا تعتمد على علاقات اجتماعية بقدر ما هي تعتمد على العلاقات الادارية .

* مركز القوة فى مجتمع ما بعد الحداثة هو المعلومات ، فمن يمتلك المعلومات - هو الفرد الذى يكون له وزن سياسي يذكر فى هذا المجتمع - ولذلك فإن محور الصراع فى مجتمع ما بعد الحداثة هو صراع الطبقة المتحكمة فى المعلومات مع بقية المجتمع (هذا على المستوى السيوسولوجي لما بعد الحداثة) .

ومن السمات العامة لمجتمع ما بعد الحداثة كما يرى (فيري فيبر) أن المفاهيم السيكولوجية أو ما يسميه بحافز الرأسمالية لا يتمثل فى التعطش للربح ولكن الى عناصر الهيمنة والمراقبة للحافز السلطوي .

ومثل هذا التحليل المائع أو التحليل (الأحول) يقدم لنا مجتمع ما بعد الحداثة وكأنه مجتمع مصنوع من الحرير خال من التناقضات الاقتصادية والاجتماعية والمنفعة المالية . وأن سماته العامة والخاصة عبارة عن نسيج إنساني تفيض مودته الى أن تبلغ رائحتها بلدان العالم الثالث أيضاً ، أو أن غاية الحافز الرأسمالي مرده الهيمنة المعزولة عن الربح . فهل هذه هي الحقيقة فعلاً ؟! وهى ان الواقع الفعلي يبدو عكس ذلك . لأن جوهر الاستغلال لازال قائماً فى هذه المجتمعات . رغم تبدل المظهر لهذا الاستغلال وتحسن ملمسه الخارجي .

ولكن ما هي أهمية الخدمات فى مجتمع « ما بعد الحداثة » ؟ فى بلدان مثل أمريكا وأوروبا المتطورة صناعياً ، تعتبر الخدمات رغم أهميتها من الوظائف المكملة لمراكز اقتصادية تقوم على إدارة شئون هذه البلدان ، فلذلك تكون إدارة المجتمع وقيادته فى يد الاحتكارات الصناعية والمالية المتمركزة ، والتى يمتد دورها فى المجالات السياسية والحقوقية ، واختيار أو فرض ممثلي المؤسسات التشريعية والتنفيذية والسياسات الخارجية لتلك الدول . فمثلاً : هنري كيسنجر وهو أحد التكنوقراط ، وقد بلغ نفوذه الى مستوى رفيع داخل أمريكا أو خارجها ، كان وبقى موظفاً لدى أسرة « روكفلر » التى تسيطر على أكبر

البنوك فى أمريكا « تشيز مانهاتن » « وناشونال سيتي » وعشرات غيرهما . . وآخر وظائفه كانت رئيس مجموعة مستشاري بنك « تشيز مانهاتن » تحت إدارة كبير العائلة « دافيد روكفلر » الذى يطلق عليه عادة رئيس حكومة الظل فى أمريكا .

الموقف من العلم ـ العلم والايديولوجية :

فريق من العلماء ، تمحورت مواقفهم حول فصل العلم عن الأهداف البراجماتية للدولة ، ولكن فى الوقت ذاته هناك فريق آخر يرى أنه لابد وأن يكون للعلم أيديولوجية إن لم يكن هو أيديولوجية قائمة بذاتها . هذا تقريباً ما تطرحه علينا حركة ما بعد الحداثة (احلال أيديولوجية علمية محل ما هو متعارف عليه) . ومن دعاة الأيديولوجية العلمية المعاصرة ، عالم الأحياء الشهير (دوبازيسكي) وفى حوار حول قضية العلم وعلاقته بالنخبة برج العاجية ، يرى انه يجب أن لا يقتصر العلم على النخبة ، بل يجب أن يكون الشغل الشاغل لجميع أفراد المجتمع وفئاته . إلا أن (فيرابند) يطرح مقولة متناقضة مع رؤية (دوبازيسكي) حيث يميز بين خاصية الحقل العلمي وعلاقته بالمجتمع وبقية الجوانب الأخرى من الحقول الاجرائية التى تسير حياة المجتمع .

ولذا فهناك جملة من الأسئلة يمكن طرحها حول رؤية « ما بعد الحداثة » بشأن مزج العلم بالأيديولوجية أو تعميم العلم ليحل محل الأيديولوجية . وأهم هذه التساؤلات عدم ادراك الفوارق بين الأيديولوجية ، باعتبارها موقفاً وهدفاً ذاتياً وجمعياً قد تتغير ، وبنفس الوقت ترتبط بمخزون من الموروث والتجارب وعدة عوامل مؤثرة ساعدت فى صياغة اختيار أيديولوجي معين . والواقع الأيديولوجي ، واقع الفكر أو الأفكار منظور اليها فى استقلال عن الواقع المادي والاجتماعي . بين خصوصية العلم وطابع قوانينه ونتائجها المحددة . وكذلك عدم إدراك الوشائج المعينة بين العلم والأيديولوجية .

فالعلم ليس دائماً لصالح الإنسان ـ كما هو الحال مع الأسلحة ووسائل التدمير ـ كما أنه أحياناً (حسب تشكل نوعية الأيديولوجية) إعاقة لتقدم العلم وازدهاره . وهذه النظرة « ما بعد الحداثة » تشوه العلم ، إذ أنها تحاول إنزاله الى مستوى قضايا إجرائية قد تكون لها أهمية فى حياة الشعوب .

ويمكن القول . . . إن التزامن بين الأدب وبقية الفنون الأخرى ، إنما يقع كموقف معياري لمستوى التطور والتقدم ، ولكن لكل حقل استقلاليته . والخطأ الذي يحدث كما يرى بعض المفكرين ، أنه فى مجال « النقد السيوسولوجي باستغراقه فى البحث عن المرجع الاجتماعي للأثر الأدبي ، قد ينساق في مجازفه يجد نفسه مبعداً الى محيط هامش يختلط ما هو أدبي مع ظواهر من طبيعة أخرى ، مثل الديمقراطية ورأى الأغلبية ، ولكنها ليست بمستوى العلم » وهذه نظرة فيها تحميل العلم أعباء كل مفارقات الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، وحتى الشعارات الانتخابية للرئاسة الأمريكية ، والأحزاب السياسية فى أوروبا .

وتتواصل المعلومات الخاطئة إذ يرى أنصار « ما بعد الحداثة » على المستوى السياسي الدولي أن علوم ما بعد الحداثة والتقنية والأليكترونيات . فرضت علينا نوعاً جديداً من العلاقات الدولية حين تغير الاستعمار القديم ، وأصبح استعمار معلومات يمكن من خلالها للدولة « المستعمرة » أن تغير من بنية المجتمعات الفكرية والحضارية .

لكن هذا التحليل التبسيطي أفضى الى معلومات خاطئة تجاه النظام الدولي المعروف بطابعه الكولونيالي . فلازال فائض القيمة يتسرب بطرق وأساليب جديدة وحديثة الى المراكز الاقتصادية الدولية المتقدمة والمهيمنة . . كما أن مثل هذا التحليل قد أغفل التضحيات التي قدمتها شعوب المستعمرات القديمة لكسب الاستقلال السياسي والاقتصادي ، كذلك لم يراع مجمل التغيرات التي طرأت على مستوى الوعي السياسي فى البلدان الصناعية .

النوع والمستوى التنظيري لما بعد الحداثة :

هناك مقاطع من التنظير « لما بعد الحداثة » يمكن الاشارة إليها لتمثل أساسيات تساعد على تنظير « ما بعد الحداثة » فعلى الرغم من هذا التقارب بين ما بعد الحداثة والنظريات الأخرى ، إلا أن ثمة اختلافاً واضحاً يجب أن ندركه ، بداية ليس على المستوى التنظيري وإنما على المستوى التنظيمي للتنظير «فالحركات التى سبقت مابعد الحداثة» كالرمزية والانطباعية والسريالية والدادية والتكعيبية كلها جاءت ومعها برنامجها التنظيري (مانفسيتو خاص بها) يشرح طبيعة الحركة وتوجهاتها المستقبلية بشكل المواجهة مع السابق . على عكس ذلك تأتي ما بعد الحداثة - إضافة الى كونها نمطاً انتاجياً - فهي كنظرية لم تأت بمانفسيتو أو برنامج مسبق .

إن جوهر ما بعد الحداثة هو التوافق مع الوضع القائم والتخريب من داخله بدلاً من مواجهته ، بحجة صعوبة التعامل مع معطيات الوقائع الجديدة لما وصلت إليه هذه الوقائع من مستوى عال من الذكاء والقدرة فى التعامل مع المستجدات . ثم يسرقون أمثلة كالشاب الأمريكي الذى استطاع ادخال فيروس فى كمبيوتر الأمن القومي الأمريكي للتدليل على أهمية العمل الفردي وكنموذج للصراع من الداخل الفاعل . ويمكن أن يضاف له أيضاً كمثل جديد ما أعلن عنه أخيراً بشأن ما قام به بعض الفتيان المراهقين من هولندا . الذين استطاعوا اختراق كمبيوتر البنتاغون (وزارة الدفاع الأمريكي) أثناء حرب الخليج ، وكشف بعض الخطط العسكرية والمعلومات المتعلقة بالحرب .

ولكن ما هي ما بعد الحداثة فى الأدب ؟ . انها الوعي النقدي على حد قول ادوارد سعيد ، فهي إعادة نقدية للأشكال الأدبية التاريخية وهي فى أوروبا تأخذ أشكالاً أربعة من الماضي تتبناها لكي تتعامل معها بصورة ساخرة . ومن خلال معرفتنا لذلك الأدب الموروث الجاد ، وتعرفنا عليه مرة أخرى من خلال رؤية ساخرة يطرحها تيار « ما بعد الحداثة » ندرك حجم الخطأ وفداحته عندما ننظر للأشياء من زاوية واحدة على أنها الحقيقة (اعادة تركيب للماضي بصور شتى) تلك هي ما بعد الحداثة فى صورتها المبسطة [١٥] .

وأكثر الأعمال التي جعلتها ما بعد الحداثة مادتها ، وسخرت منها ، هي السرد العظيم أو الأسلوب العالي في كتابات القرنين الثامن والتاسع عشر ، بالاضافة الى أعمال الحداثة الإبداعية .

وهذا العداء الذي يبديه أنصار ما بعد الحداثة الى جهود الحداثة يجسد الصراع بين المذهبين باعتبار الحداثة الشقيقة الأقرب ، ومحاولة لنفيها من موقع المنافسة والصراع .

غير أن معظم معارضي حركة ما بعد الحداثة من أمثال « تيري اجلتن وفردريك جيمسن » يتهمونها بخلوها من المعنى[١٦] ، فأعمال ما بعد الحداثة بالنسبة لهم مفرغة من المعنى تماماً ، ليس ذلك فقط ، بل هي بالنسبة لهم ـ فى معظم الحالات ـ مفرغة أيضاً من المحتوى التاريخي ، إلا أن مأمون حمزة[١٧] ، يرد على ذلك ـ ويبدو أنه موقف عام لما بعد الحداثة ـ بقوله : « فيما يخص أعمال ما بعد الحداثة يكمن فى الخلط بين المحتوى وأسلوب العرض ، فأعمال ما بعد الحداثة ليست مفرغة من المعنى . لكنها تفتقد الأسلوب والخطاب العظيم والذى يسميه ليونارد (أسلوب الحداثة فى الكتابة) . المحك الأساسي بالنسبة لأعمال ما بعد الحداثة يكمن فى السخرية والتناقض مع ما هو قائم من أجل الهدم ، وليس من أجل خلق شكل أدبي جديد ، بل هو فى المقام الأول موجّه الى هدم هذا البناء وتقويضه تاركاً للمبدع والمتلقي معاً خلق هذا (لما بعد الحداثة) معاً » .

ويا لها من عفوية مفعمة بالسذاجة ؟! . المبدع والمتلقي معاً فى مستوى معرفي واحد ، وهذا غير ممكن ، هل يمكن أن تكون عناصر المجتمع البشرية كلها فاعلة بنفس المستوى ؟! . وإذا كان الجواب بالنفي فما قيمة القول بأن هناك متلقياً . وما الفرق بين هذين النموذجين . وعليهما خلق النموذج الجديد لما بعد الحداثة ، بينما كافة اشارات ما بعد الحداثة فى مؤلف مأمون حمزة (ما بعد الحداثة) تضع مبدعها فى المستوى النخبوي ، وتضعه خارج صراعات المجتمع .

أيضاً كيف يمكن تحقيق « السخرية والتناقض » مع ما هو قائم من أجل الهدم

وليس من أجل خلق شكل أدبي جديد ، بل هو فى المقام الأول موجه الى هدم هذا البناء وتقويضه » .

ورغم ما فى هذا « المونتاج » من تزيين ، فهو مشحون بالمغالطات والفوضى الكلامية . فما قيمة النقد وخصوصاً النقد الإيجابي ، ومفهومه رسم خطط مستقبلي كتعويض عن الشكل المطلوب تقويضه ، وهذا ما لم تدركه ما بعد الحداثة . والسؤال الهام حول الخطاب الذى تتبناه ما بعد الحداثة . هل هو مستقبلي أو مرجعي تاريخي تتم فيه قراءة الابداع القديم عن طريق السخرية والتناقض الداخلي ؟! أي بدون رسم هوية مستقبلية . إن مكمن التناقض واضح فى مثل هذا السرد غير المتجانس .

إذن ما بعد الحداثة كما يرى منظروها هي حركة احتجاج وتناقض على حضارة الاعلام وثقافة الجماهير الناتجة عنها . تلك الثقافة التى تسيطر على المجتمع الأوروبي والأمريكي فى هذه الفترة الأخيرة من النمط الرأسمالي ، ومصدر الاحتجاج يكمن فى النمطية الثقافية الناتجة عن هيمنة وسائل الاعلام ، فما بعد الحداثة ، هي حركة تتبنى الاختلاف وتقدره ولابد من وجود آخر مغاير من أجل التفردية والأصالة .

ولكن (والتشكيك من جانبنا) متى كانت وسائل الاعـلام فى أشكال الهيمنة ، داخل أمريكا وأوروبا أو فى مناطق أخرى تتحدث بصوت يختلف عن مصالح المؤسسات المهيمنة على كل شيء فى المجتمع ! .

ومن الملامح المهمة التى يحاولون وسم (ما بعد الحداثة بها) أن جزءاً كبيراً من كتابات ما بعد الحداثة وانتاجها الفني تشكله كتابات المهمشين اجتماعياً « كالكتابات النسوية مثلاً » . وكتابات الأدباء السود فى أمريكا . أو كتابات المهاجرين . ليس ذلك وحسب ولكن معظم نقاد ما بعد الحداثة هم أيضاً من المهجرين بمن فيهم المهاجرون من الوطن العربي أيضاً كايهاب حسن من مصر وإدوارد سعيد من فلسطين .

وهنا تبرز إشكالية التعريفات والمصطلحات التى لا تنتهي . فيبدو أننا

بحاجة الى وقفة تدقيق ، بشأن الفئات والقوى « المهمشة » وما هو نوع التهميش الاجتماعي المقصود كامتداد للتهميش الاقتصادي أو العرقي ، فالمرأة ليست دائماً مهمشة ، إذ يرى بعض علماء الاجتماع أنه كان لها دور فاعل فى بعض المراحل التاريخية من تطور المجتمعات البشرية ، كما أن دورها ووضعها فى أوروبا وأمريكا بارز منذ وقت مبكر ، ويتعاظم حالياً على كل المستويات ، فمنظماتها النسوية لها تأثير واضح فى هذه المجتمعات ، كما أن عدداً من النسوة شغلن ويشغلن الآن أرقى المراكز التشريعية والتنفيذية ، أما الصراعات العرقية فهي مشروطة بعوامل معينة أخذت تخف الآن حتى فى المجتمع الأمريكي . وبشأن المهاجرين ، فوضعهم ظاهرة عامة ترتبط بهجرة العقول المبدعة من بلدان العالم الثالث والبلدان الأقل تطوراً ، الى البلدان المتطورة صناعياً . وهذه المسألة لها تعقيداتها المتعددة . ولا أعتقد أن مفهوم التهميش ينطبق على شخص مثل : « إدوارد سعيد » نظراً لمركزه الأكاديمي أو نفوذه الرسمي حتى داخل أمريكا نفسها ، أو فى الأوساط الفلسطينية ، وقد كان مرشح منظمة التحرير الفلسطينية لعضوية الوفد الفلسطيني المفاوض فى مدريد مع الجانب الاسرائيلي لولا اعتذاره الشخصي .

وإذا كان ثمة معالجات وكتابات مختلفة ـ لقضايا مختلفة متفردة أو متشابكة ـ ساهم فيها من يسميهم (مأمون حمزة) بالمهمشين لأن الذى يكتب هو « امرأة أو مهاجر أو ملون » فتعود حالة الموقف تجاه أولئك لتعميم الثقافة وزوال الفوارق القديمة وكذلك لتعدد المراكز الثقافية عالمياً . فالمطلوب هنا المزيد من التشخيص للأسباب والعوامل التى تحول دون بروز الأعمال الإبداعية فى مرحلة معينة ، ومعاينة عناصرها الخاصة .

وعلى أساس هذا المسوغ ، ترى ما بعد الحداثة (أن اعادة النظر والتشكيك فى التاريخ الأوروبي لا تقل أهمية عن التشكيك فى التاريخ العام . فما بعد الحداثة تطرح قضايا من التاريخ للأعمال المهمشة مثل ، قضية الكاتبة الأمريكية (كيت شوبان)[١٨] من القرن التاسع عشر وهي لا تقل أهمية ـ كما يرون من الناحية الفنية الموضوعية عن معاصريها من الرجال ، ولكن تاريخ الأدب فى

الغرب وللآن يكتبه الرجل . لذلك أهملت ، ثم أعيد اكتشافها فى القرن العشرين . ونفس الشيء الكاتبة البريطانية (افرابين) إبان القرن السابع عشر .

ولكن هل الحقيقة تكمن فى أن التهميش مصدره الرجل فى مجال الإبداع فقط ، وإذا كان الأمر كذلك فماذا يمكن أن يقال عن الكاتب المسرحي الروسي ميخائيل بولفاكوف (١٨٩١ - ١٩٤٠) الذى عرفه مواطنوه بعد ٢٧ عاماً من وفاته ! ولماذا لا تكون أحد الأسباب أيضاً عودة لقراءة بعض النصوص الإبداعية القديمة والمهملة فى فترة سابقة ، برؤية نقدية مغايرة وجديدة .

المعيار والمستوى الفلسفي :

أما الأساس الفلسفي لما بعد الحداثة ، فإن فلسفة (مابرماس وميشيل فوكو وداريدا وليونارد) تعد المنطلق الأساسي لفلسفة كتاب « ما بعد الحداثة » ، وجوهر هذه الفلسفة هو إعادة تعريف العقل والمعرفة . لماذا نعرف ما نعرفه ؟ وكيف نعرفه ؟ انه طرح جديد أو معرفة جديدة على حد قول (ايهاب حسن) تلك هي أشكال ما بعد الحداثة تشكيك فى مفهومنا للمعرفة والابستمولوجي وطريقة تصنيفها . وبذلك يكون التداخل هو الخاصية الأساسية للأعمال ما بعد الحداثية ، تداخل الخطوط الفاصلة بين أشكال الكتابة المختلفة والقصص والفلسفة والتنظير .

وعند التوقف أمام مقولة الشك تجاه تاريخ الأدب أو الحقائق التى تتبناها ما بعد الحداثة أو رد فعلها على النظرة الشمولية والكلية . فلابد من الاشارة الى أن ذلك ليس بالجديد على الفلسفة وقد طرحته فى وقت مبكر ، لذا فإنه من المهم تلمس النظرة « الكانطية » وخصوصاً « الكانطية الجديدة » على يد « هـ . ريكرت » الذى يعتقد أن الذاتية وحدها هى التى تعطينا بالفعل مفهوماً موحداً عن العالم ؟ .

وإذا كانت « ما بعد الحداثة » يطلق عليها اتباعها فلسفة التناقض . فهى أيضاً لم تسلم من التناقض كما يذكر ذلك « مأمون حمزة » حيث وقعت ضحية

التفسيرات المتناقضة أيضاً . . وقعت ضحية تفسيرات علماء السوسيولوجيا (الاجتماع) الذين فسروها على أنها ظاهرة اجتماعية من وجهة نظر تتخذ من فلسفة نيتشه أساساً لرؤاها على أنها نظرية عدمية جوهرها الإبولكيبتيا (التنبؤ بقرب نهاية العالم) وهذا ما يعتبرونه الجانب الأسود فى ما بعد الحداثة ـ حسب النظرة التى أعاد طرحها (بودري لارد) .

وعلى مستوى المفاهيم الفلسفية المعاصرة ، فثمة اقتباسات تتشابه فيها أفكار « ما بعد الحداثة » مع أفكار سارتر . رغم ما طاله من نقد وتغريب . فما بعد الحداثة لا تشك فى تاريخ المشاكل ، وإنما أيضاً فى الحلول المطروحة وهذا مرتبط بدوره ، بشرعية المعرفة التى يحدثنا عنها ليونارد . فهي تطرح علينا تعددية وجهات النظر ، وكذلك وقتية المعرفة . فما هو صحيح الآن وحقيقي قد يتبين على أنه خطأ وهمي فى فترة ما قادمة . غداً أو بعد غد . كما يتشابه فلاسفة هذا المذهب مع سارتر فى رؤيته الوجودية الخاصة باليأس .

هاجس المصطلح وتخريجاته :

وفى إطار فهمنا للمصطلح ، يمكن القول ان المصطلح صار أمراً مرادفاً للأيديولوجية ، أو لنقل أنه لصيق بها . باعتباره أداة تفسيرية أو إيضاحية لخصوصية الأيديولوجية ، ويعبر عن جوانب منها .

وما بعد الحداثة على ضوء ما يطرحه « مأمون حمزة » تختط لنفسها بعض المصطلحات النظرية على مستوى الفكر ، وعلى مستوى الأعمال الإبداعية تعبر فى مجملها عن ظواهر الخلل فى التعريف أو المصطلح . وبنفس الوقت تتعارض مع ما أنجزته الاجتهادات النظرية من مواقع أخرى مختلفة مع ما بعد الحداثة فى مجال العلوم الإنسانية .

وأحد مظاهر إشكالية مصطلح ما بعد الحداثة يقوم على نفي العلاقات العضوية بين حركة التاريخ ودلالتها الزمانية والمكانية ، فأبرز التجليات يتمثل فى تشخيص واقع بلدان العالم الثالث ومسارها الوطني إذ أن النهوض ضد الاستعمار الأجنبي وتحالف القوى الوطنية المحلية مع بورجوازية ، بلدانها ،

أفضى الى وضع معين مما جعل « مأمون حمزة » يطلق على الفئة الأخيرة ، بالاستعمار الداخلي(١٩) . وهذا نوع من التعريفات الغريبة ، ويقاس على ذلك أنماط أخرى من المفاهيم والتفسيرات التى ظهر بها حول الوحدة العربية أو المشاكل الاجتماعية الخاطئة .

وعلى مستوى التغيرات الاجتماعية : فبعض آراء ما بعد الحداثة ، يمثل هذياناً لا مبرر له ، فعلى سبيل المثال ما تقوله « لندهش » : من أن حركة ما بعد الحداثة توضح لنا ، أن كل الاصلاحات ما هي الا تركيبات إنسانية وهي تستمد من ذات الحقيقية ، قيمتها وعيوبها فى الوقت نفسه ، وكل الاصلاحات (تعني محاولة إصلاح ما تم تخريبه) تكون فى الغالب وهمية ، القصد منها هو المواساة وأسئلة ما بعد الحداثة فيما يخص الثقة الإنسانية تحيا داخل هذا التناقض .

ومثل هذا الطرح المبتور ، هو بمثابة تغييب للاحتياجات الإنسانية ، والمشاريع اللازمة لتطوير مستوى معيشة الإنسان ومصالحه الذاتية والجماعية ، التى لن تكون من مدخل المواساة بل من أجل تحسين الوضع المعاشي والاجتماعي . وبغية تأكيد هذه المقولة ، يشيرون الى أنه من أجل إصلاح الماضي فى حقل العلاقات الدولية ، فإن مرد التعاطف الأمريكي مع الصهيونية من باب إصلاح الماضي فى محاولة منها لتعويض اليهود عما حدث لهم على يد النازية لذا تحاول قدر ما أمكن أن تتجنب اتهامها بالعداء للسامية . فهل هذا حقيقة هو جوهر العلاقة بين أمريكا واسرائيل ؟ أم أن العلاقة العضوية كانت بسبب تركيبة النظام الدولي القديم ومتطلباته على مستوى منطقة الشرق الأوسط . والدليل على ذلك أن زوال الحرب الباردة بين النظامين الدوليين السابقين جعل الحكومة الاسرائيلية تسمع أموراً لم يسبق أن سمعتها من أى إدارة أمريكية سابقة .

ما بعد الحداثة والموقف من التاريخ - وتداخل العمل الروائي :

خطوات الترقيع لسد الفجوات النظرية«لما بعد الحداثة» يمتد الى معالجة التاريخ بطريقة إنتقائية معاصرة فهناك موقف لبعض المذاهب الأدبية تجاه ما بعد

الحداثة يصفونها بأنها « مفرغة من المعنى التاريخي . ذلك لأنها نتاج الأعمال الإبداعية المعاصرة » طبعاً أنصار الحداثة يدافعون عنها بصوت واضح وبقوالب شبه جاهزة وبطريقة تجريدية على « أنها أسلوب حياة وحضارة ونمط انتاج ، وأنها تؤدي مهمة ذات مغزى فيما يخص التاريخ ، هذه المهمة تتلخص فى الشك فى طريقة بناء التاريخ وطرحه (أركيولوجية التاريخ وتركيبه) كما أوضحت ذلك لندا هتشن .

والمأخذ « لما بعد الحداثة » على « بعض رموز الحداثة العربية بشأن نسف الموروث ، يلتقي مع الموقف السلبي « لما بعد الحداثة » من التاريخ المتمثل بالقطيعة تحت مبررات واهية ، وهذا لا يعني أن هناك حيادية تامة فى كتابة التاريخ ، أو أن ما يقال أثناء التدوين هو الحقيقة المطلقة للتاريخ ، إنما مع مشروعية الشك والتساؤل ، فهناك تراكمات كمية لتاريخ البشرية وفعالياتهم ، تفضي الى تغيرات نوعية ضمن السياق التاريخي ، سواء كانت هذه التطورات تتفق مع رغبتنا أو ضدها والأمر المسلم به ، أن اختيار المعلومة والاستنتاج والاستقراء تتداخل فيها الأيديولوجية فى كل العمليات الاجرائية بالأساس بالاضافة الى عوامل المنفعة والجوانب الاحترازية .

ومشكلة ما بعد الحداثة انها تطرح ضرورة إلغاء الأيديولوجية وحيادية كتابة التاريخ . وهو الأمر الذى لن يتحقق ليس لأن « المؤرخين يشوهون التاريخ من زوايا مختلفة » بل لأن النواحي القيمية لكل المسائل الجماعية أو الفردية ، هي التي تفعل وتؤثر على ذلك من خلال منظور أيديولوجي معين ، ويبدو أن أى منظر « لما بعد الحداثة » يعتقد بإمكانية كتابة أو قراءة التاريخ من دون وعي أيديولوجي معين وبنسب مختلفة ، يمارس تزييف الوعي ، بسبب أن سلطة الأيديولوجية لابد أن تظهر فى كتابة التاريخ وفى المجالات الابداعية بما فى ذلك « انتاج ما بعد الحداثة » نظراً لعدم وجود حيادية تامة فى الحياة من جانب الأيديولوجية ، ولأن الزعم بوجود خلاص من التأثيرات الأيديولوجية مهما كان نوعها على الفرد » أو الجماعة غير ممكن .

ولكن الوجه الآخر لهذه المسألة ـ وهو الأكثر منطقية ـ أن النقد

الأيديولوجي . كما يشير إليه سعيد بن سعيد يحمل فى الواقع على ضرورة الاختيار بين موقفين يجعلهما متعارضين ، موقف الوثوقية أو التصلب النظري . . وهذا موقف يجعل الأحكام تكون قاطعة . وموقف آخر يقتنع بالمكتسبات المنهجية المعاصرة فى ميدان الدراسات الذهنية[٢٠] . ويعني ذلك أن صيغة المواقف المتزمتة ، أو الجامدة لأيديولوجية معينة تحاول أن تضع نفسها بديلاً للأطراف الأخرى ، وتعتمد على إلغاء دورهم فلن يكون بمقدورها لوحدها استخلاص جوانب الحقيقة ، بل قد تؤزم ذاتها ، وتحكم بالتالي على نفسها بالاغتراب والهلاك .

إذن . . فالمخرج الملائم لاكتشاف وصياغة الحقيقة ، وتكاملها بكل حيثياتها وجوانبها يتم عبر الحوار بين وجهات النظر المتباينة . والاصغاء بعناية لما يقال ، أما حق القبول أو الرفض فلذلك شأنٌ آخر .

الباحثون فى مجال « ما بعد الحداثة » يرون أنها كحركة لا تدافع عن خندق أيديولوجي بعينه ، لكنها تفتح النار على كل الأيديولوجيات والمناهج الأدبية متكئة فى ذلك على قاعدة العلم لتنوء بنفسها عن الشبهات الأيديولوجية من خلال خندق العلم الحصين .

من هذه الزاوية تعتني ما بعد الحداثة بالرواية « الهستريوجرافية » ما ورائية لكونها (ليست تاريخية) لكنها عرض للتاريخ من وجهة نظر رسمية . أو من وجهات نظر متعددة بحثاً عن أسباب للحدوث . هذا هو سؤال ما بعد الحداثة فيما يخص قضية التاريخ ، فالتاريخ المكتوب وكذلك الرؤية من منظور ما بعد الحداثة ما هو إلا أسلوب خطاب يحدد القالب التاريخي الروائي . هذا النوع من القوالب قابل للهدم وإعادة التركيب بعدد مؤرخي هذا الحدث . ورغم غرابة هذا الطرح فإنه ليس بالجديد ، ومع هذا فهو يؤدي كنتيجة الى نسف وإلغاء العوامل الذاتية والموضوعية المؤثرة على كتابة التاريخ . كما أن ظاهرة الانسلاخ الذاتي عن السببية الآنية إنفلات غير مبرر .

وتتفاقم عملية الطرح المعزول عن الواقع الاجتماعي لأن ما بعد الحداثة تضع نفسها فوق المجتمع أو خارجه من خلال البحث عن بعض الفروقات فى

بعض المسائل الفرعية التى لا تمس جوهر الأشياء . مثلاً لتأكيد على أن هناك فوارق ما بين الخطاب والمعرفة ، فالخطاب ما هو إلا حوار ما بين المؤرخ والمادة التاريخية أو الأفكار التاريخية المعقلنة .

هذا النوع من الحوار يسمح دائماً بتسرب أيديولوجيات ، تضيف أحياناً وتحذف أحياناً أخرى ، لذلك يكون التاريخ وقتياً وموجهاً . . لا نعرف ما نعرفه إلا فى إطار تاريخي ، إذا تغير معه التاريخ .

ولكي تبرهن ما بعد الحداثة على مدى الصلة بين الأدب والتاريخ ضمن الرؤية « ما بعد الحداثة » فيرون أن الأدب كإبداع وكذلك النقد الأدبي لا يختلفان عن التاريخ فنحن نضيف إليه معلوماتنا ، فمثلاً هذا الناقد يقدم لنا هنا رؤيته عن شكسبير وهذه الرؤية بالطبع معاصرة أي حاضرة متأثرة بكل ما كتب عن شكسبير من قبل فيظهر أمامنا سؤال.هل هذه الرؤية الحاضرة عن شكسبير هي نفس رؤية القرن السادس عشر ؟ وهل رد الفعل الذى يأتي من المشاهد هو نفس رد فعل المشاهد (الاليزابيثي) ؟ .

ومثل هذه المحاكمة تعبر عن الدعوة الصارخة لتجميد التاريخ عند آفاق معينة بمعطياتها ومعارفها الزمنية . وبنفس الوقت تمثل دعوة الى الغاء ما قد يكون هناك من فوارق بالأدوات النقدية القديمة والحديثة المتجددة لقراءة أى نص ابداعي بصياغته الماضية ـ مع الأخذ بعين الاعتبار احتمال الظهور برؤية معاصرة أكثر نضجاً وتكاملاً عن السابق .

وعلى مستوى الإبداع إجمالاً ، هل يمكن أن نقف عند تخوم ، التأثيرات المفاجئة أو المبتورة على المبدع ، وترسمها بشكل فيزيائي لكونها الأداة الموحية والمولدة لعمله الفني بشكل يبتر مراحل التطور لهذا المؤثر ودلالاته الاجتماعية والفكرية . وأيضاً يعزل المبدع تماماً عن مخزونه الثقافي وموقفه الشخصي تجاه الحياة والناس والقضايا المتأججة أمامه وفى عصره ، وهذه سمة من سمات الموقف الطوباوي لبعض المناهج الأدبية الحديثة التى تجعل من الإنسان ، وكأنه دمية ، خرجت لتوها من المعمل الفني الى المتحف ، وبهذا الشأن يقول يوسف القعيد لتبرير تطويل روايته (شكاوي المصري الفصيح ـ المزاد) : « وهكذا

اضافت كل لحظة ، واقعاً جديداً الى الرواية ولكن سرعة وقوع الأحداث وتلامسها مع واقع الرواية وواقع المؤلف جعله يخرج من دائرة الشخص المحايد . الذى يكتب عما يجري فى وطنه بحياد . يقدم تقريراً عن معركة جرت يقول ان فلاناً انتصر وفلاناً هزم . وانه مجرد شاهد إثبات أو شاهد نفي ، حسب ما تقتضيه الأحوال » .

الواقع الحقيقي للمثقف ودوره التاريخي :

يحظى المثقف باهتمام مبالغ فيه لدى الحداثة وما بعد الحداثة لدرجة تصعيد دوره أحياناً الى مرتبة حل كافة المعجزات والتعقيدات . وكأن تلك النخبة قادرة على تجاوز كل المصاعب السياسية والاجتماعية فى بلدانها .

ويرتكز ذلك الاهتمام على محورين يظهران من خلال (المبالغة بدور المثقف أو تجريده من كل فعالياته وتضحياته) ، فمحور المبالغة بدور المثقف تقلل من مظاهر الهزيمة والاحباط عنده وتلغي أيضاً سلوك الانتفاع والمصلحة عند بعض المثقفين . وأما الوجه الآخر لهذه القضية ، فيتمثل بانكار ما أنجزته الفئات المثقفة ، واهمال تضحياتهم فى خضم صراعهم من أجل قضايا البناء والتقدم ، والمبالغة أو التجريد معاً ، نتيجة تفضي الى مصادرة مشاريع المثقفين المستقبلية التى قد تنجح وقد تفشل .

والمثقف العربي اليوم - كمثقف من العالم الثالث - له موقع هام فى وسط المجتمعات العربية . . وله دور بارز لا يمكن إنكاره على كافة الأصعدة مع أنه ليس الفاعل الوحيد بين الفئات الاجتماعية . والحصر غير المنطقي الذى فعله « مأمون حمزة » بشأن حصر عناصر الثقافة العربية فى رموز الحداثة العربية مثل (إدونيس وهشام الشرابي ومحمد عابد الجابري) دون الاشارة الى مساهمات عناصر بارزة من مذاهب ثقافية أخرى لهم مساهماتهم الواضحة فى مراحل تطور الثقافة العربية ، يشكل مهزلة سلخ المثقف العربي عن دوره التاريخي بينما أعطى بعضهم حياته ثمناً لما كتبه بما يتفق مع قناعاته الشخصية .

وبقدر إدراكنا لما هنالك من فارق كبير بين عصر إغدانوف وتنظيره فى حقل

الثقافة والأعمال الإبداعية ، وتعريفه لمنهج الواقعية آنذاك . حيث نصّب نفسه من أعلى هرم فى السلطة لكي يصدر تعليماته للمبدعين ، وبين السمات الحديثة للواقعية المتجددة فى أواخر القرن العشرين بمعطيات هذا العصر المختلفة التى أدت الى إجهاض مراكز الجمود والادعاء المظهري على مستوى الثقافة . فانه تجدر الاشارة . . بل يجب التأكيد على أن الموقف الأمثل من ما بعد الحداثة . لا يتمثل فى محاولة دحضها ونسفها وهجرها . وإنما إدراك الأسس المكونة لها فى المجتمع الغربي . وإقامة قنوات الحوار معها للوقوف على مراكز قوتها وضعفها لأنها لم تنشأ من فراغ ، بل تمثل تجسيداً لواقع محسوس فى المجتمعات التى أخذت تظهر فيها .

كما لابد من التنويه على أن مؤلف الأستاذ مأمون حمزة ـ ما بعد الحداثة ـ باعتباره الارتكاز الأساسي لهذا البحث ، ومع ما يوجد من تناقض وتعارض مع نصوص الكتاب المختلفة ، إلا أنه يحظى بتقديري الشخصي ، وأعتبره أداة توصيل هامة ومن أوضح ما قدم للقارىء العربي فى هذا المجال .

وفى هذا المجال يجب الحذر من الزعم بأن هذا البحث قد تناول كافة المواضيع والنقاط التى طرحها مأمون حمزة ، لأن محتوى الكتاب وما شمله من معلومات متنوعة يمكن اعتبارها أكثر من منظومة معرفية متقاطعة مع بعضها وتحتاج لبحوث مستقلة تتناول كل منظومة على حدة ، ولكن الأمل هو أن تكون جميع القضايا التى طرحت فى هذا البحث ، مساهمة فى الحوار الدائر حول « ما بعد الحداثة » فيما بين أنصارها ومعارضيها .

المراجع لهذا البحث

١ ـ مقال : مقابسات (مي غصون) ما بعد الحداثة : تعريف من مدخل شخصي ، بالاضافة الى مقالات أخرى نشرت فى جريدة الحياة والشرق الأوسط فى أوقات مختلفة .

٢ ـ التراث والحداثة ـ الدكتور محمد عابد الجابري .

٣ ـ الأيديولوجيا والحداثة ـ سعيد بن سعيد .

٤ ـ ما بعد الحداثة ـ مقاربات أولية ـ مأمون حمزة ـ مرجع رئيسي للبحث .

٥ ـ درس الابستيمولوجيا ـ عبدالسلام بن عبدالعالي / سالم يفوت .

الهوامش

١ - للاطلاع على المزيد حول ذلك يمكن الرجوع الى (مؤلف عبدالسلام بن عبدالعالي وسالم يفوت - درس الإيستمولوجيا - نشر دار توبقال للنشر .

٢ - تعتبر مي غصون (ناشرة - دار الساقي - لندن) من أكثر المروجين « لما بعد الحداثة » وبعد اكتمال هذا البحث صدر لها كتاب تعريفي (عن ما بعد الحداثة - دار الساقي) .

٣ - ما بعد الحداثة - مقاربات أولية (مأمون حمزة) ص ٥ .

٤ - بعد الانتهاء من البحث صدر للأستاذ عابد مؤلف يتناول « ما بعد الحداثة » بجانب بعض الكتابات المماثلة ولكن لبعض الأسباب تعذر إضافة أى شيء عن ذلك الكتاب في هذا المقال .

٥ - ما بعد الحداثة - مأمون حمزة (الفصل الأول ص ٩) .

٦ - هذا تعريف مختصر جداً لماهية الحداثة ، باعتبار أن الغاية هنا ليست مناقشة الحداثة بتوسع . كما أن هذا التعريف المختصر هو نماذج من مواقع مختلفة مع الأستاذ / مأمون حمزة بما في ذلك العنوان : « الحداثة .. ماهيتها وفكرتها المحورية ص ١٧ - ما بعد الحداثة » .

٧ - نفس المصدر ص ٢١ .

٨ - نفس المصدر ص ٢٢ .

٩ - نفس المصدر ص ٢٤ .

١٠ - نفس المصدر .

١١ - نفس المصدر ص ٢٧ .

١٢ - هناك تعريف أوضح في مؤلف مأمون حمزة (مابعد الحداثة ص ٣٠) .

١٣ - مأمون حمزة يميل الى التحليل الخلدوني بشأن العوامل المؤدية الى التغيرات الاجتماعية أكثر من بعض التحليلات الأخرى .

١٤ - التسمية كانت تطلق على الطبقة الصناعية .

١٥ - ما بعد الحداثة - مأمون حمزة ص ٦٠ .

١٦ - نفس المصدر ص ٦٢ .

١٧ - نفس المصدر ص ٦٢ .

١٨ - المرجع السابق ص ٦٦ .

١٩ - ما بعد الحداثة - الفصل الخامس ص ١١٣ .

٢٠ - كتاب الأيديولوجيا والحداثة - سعيد بن سعيد .

من الآراء النقدية لمحمد فريد أبوحديد

محمد رجب البيومى

أسهم نفرٌ من الكتاب في حقل النقد الأدبي ، فأصدروا مقالات ضافيةً تُوجّه الأنظار إلى آفاق جديدة ، ولكنهم لم يُرزقوا شهرة بين الدارسين ، تتناسب مع ما تركوه من آراء صائبة في النقد ، ولعل مما ضاءل من صِيتهم في هذا المجال أنهم اشتهروا في فروع أخرى من نواحي الإبداع الأدبي ، فكان ذلك مدعاةً إلى الوقوف عند مااشتهروا به في دنيا الأدب المعاصر ، ولكن المتتبع الدءوب للنتاج المعاصر ، يجد من الغبن الصريح أن يُترك جهد ما دون أن تُسلَّط عليه الأضواء ، فقد يكون لدى هؤلاء ما يقدم زاداً وفيرًا للقارىء يُضاف إلى ما يُعرف من آراء النابهين ، ومن هؤلاء الذين خَفَتَ الحديث عنهم في مجال النقد الأدبي الأديب الكبير الأستاذ محمد فريد أبو حديد ، صاحب القصص العربي الرائع ذي الأسلوب البياني المشرق ، والتحليل النفسي الكاشف ، إذ كتب رواياته الخالدة عن زنوبيا والملك الضليل والمهلهل وعنترة بن شداد وسيْف بن ذي يزن ! وهي قصصٌ حظيت بإعجاب أئمة النقد المعاصر ، وتركت أثرها في جيلٍ تال حاول احتذاءها فأصاب ، وكان إلى ذلك صاحب مقالاتٍ تربوية وسياسيةٍ تَصدَّرت مجلة الثقافة المصرية حيناً من الدهر ، ودار حولها نقاش مثمر يرفده زملاء نابهون من أعضاء لجنة التأليف والترجمة في مصر ، وكل ذلك في حاجة إلى دراسة كاشفة ليس هذا موضعها اليوم ، إنما نريد أن نشير إلى بعض جهوده النقدية التي أفصحت عن معدن نفيس يُقدّره عارفوه تمام التقدير ، وإذا كان الأستاذ مبدعا في مجال القصة ، فإن كلَّ مبدع يحمل في أعماقه بذرة الناقد ، لأنه حين يكتب إبداعه الأدبي يختار وينتقي ، ويحذف ويثبت ، وفقاً لنقدٍ صامتٍ يتردد صداه في أعماقه ، فالشاعر والكاتب والقاصّ ليسوا بمنأىً عن النقد حين يزاولـون إبداعهم الفكري ، ولهم في مجالسهم الخاصة آراء نقدية صائبة قد يتحاشَوْن تدوينها انصرافاً عن ساحة النقد التي يحتلها المتخصصون الفاقهون ، وليسوا في هذا الاتجاه على حدٍ سواء ، ففيهم من يجهر بآرائه الناقدة تنفيساً عن مشاعر تتردّد في صدره ، ويُحب أن يلمس أثرها لدى الدارسين إذا انتقلت من رأسه إلى فضاء الورق الذائع بين الأيدي في الصحف والمجلات ، ومن هؤلاء محمد فريد أبو حديد حين سطّر مقالاتٍ نقدية صائبة تألقت على صفحات مجلات الرسالة

والثقافة ومجمع اللغة العربية وهي مجلات تحتلّ الصف الأول في دنيا الثقافة المعاصرة . ومحاولة تتبع هذه المقالات في مصادرها المختلفة تحتاج إلى كتابٍ برأسه ، وإذا تعذّر ذلك عليّ فحسبي أن أكتفي ببحث وجيز . .

على أنّ أطرف ما أتقدم به للقاريء في هذا النطاق ما عثرت عليه من مقالٍ عاصف للأستاذ أبي حديد يستهين فيه بأثر النقد الأدبي إذ يعُدُّ جهد الناقدين في هذا المجال لغواً ضائعا لا يكاد يفيد ، وإخالُه قد كتب هذا المقال تحت تأثير حادثٍ خاص ، إذ رأى من الناقدين منْ قصده بتجريح ظالم دون أن يبديَ ما يعتمد عليه من البراهين ، وهذا ما كان فعلاً حين كتب الأستاذ ملحمة من الشعر المرسل تحت عنوان (مقتل عثمان) وكان الشعر المرسل حينئذٍ شيئا جديدا يدعو إلى الاستغراب ! بل إن الأستاذ فريدا قد تشجع فقابل ناقدا كبيرا ليسمعه بعض ماقال ، فلم يجد غير الابتسام الهازيء ! فأسَرَّ غضبه في نفسه ، ومضى الوقت فظن أنه تناساه أو نسيه ، ولكنه في منطقة اللا شعور كان يعمل عمله الثائر ، حتى إذا قامت على صفحات مجلة الرسالة معركة حول النقد الأدبي خاض غمارها الزيات وأحمد أمين وطه حسين ومحمد حسين هيكل ، انتفض الشعور المستتر فجأة فحمل الأستاذ فريدا إلى حومة النقاش ، ليتحدث عن قلّة جدوى الناقد ! وليقول في صراحة[1] «إني أرجو أن يغفر لي النقاد إذا قلت لهم إنَّ هذا العصر لا يشكرهم على شيء أحسن من انصرافهم عن النقد ، فإنَّ الأدباء قد وجدوا في صمتهم متنفسا ، وإنها لفرصة لمن شاء أن يؤلف فليغتنمها المؤلفون في غفلة الدهر ، وأي شيء أعدل وأسمح من أن يؤلف المؤلف إذا شاء ، فإذا وجد من يقرأ له كان سعيدا مجْدودا ، وللناس عقولهم فإذا أعجبهم ما قرأوا له أقبلوا على مؤلفاته وألقوا إليه بأنواع التحية ، وأشاروا إليه بالبنان كلما رأوه كما كان الناس يفعلون في الأعصر الخوالي . . إن القِوامة مكروهة أينما كانت ، فإذا اتخذ النقد شكلَ القوامة كان حرياً بأن يكون مكروها ، هذا إذا كان القيم ممن يُحسنون السيطرة ، ويعدلون في الهينمة ، فما بالنابه إذا كان يُسرفُ ويدلّ ! وإلا فو أيم

(١) مجلة الرسالة ـ العدد ١٦٠ ـ ٢٧/٧/١٩٣٦م .

الله إن من النقاد من لو حكمتُ في أمره لأمرت جميع بائعي الأقلام بأن يمتنعوا عن أن يبيعوه قلماً واحداً» .

هذا القول قد كان فورة عاطفية فقط . هاجت هيجة سريعة ثم انطفأت ، لأن الكاتب الكبير أبا حديد تحدث بإفاضة عن مؤلفات محمد حسين هيكل وطه حسين ومحمود تيمورٍ وتوفيق الحكيم وأحمد حسن الزيات ناقدًا ومحلِّلاً ومؤاخذًا ، ومن يُعني نفسه بنقد هؤلاء الكبار لا يُنكر قيمة النقد وجدواه ، ونحن نعرف عظماء كثيرين من أئمة المفكرين في الشرق والغرب ضاقوا بالنقد ، وأوْسعُوا الناقدين مرَّ الهجاء ، ومنهم الوزير السياسي الأديب دزرائيلي الذي قال في بعض ما كتب مخاطبا أحد أصدقائه : «أنت تعرف مَن هم النقاد ؟ هم هؤلاء الذين أخفقوا في الأدب والفن» وهو قول ردده سواه من المشاهير ، وللكاتبِ الروسي الكبير إيڤان ترجنيف طرفةٌ تحت عنوان (السخيف) فحواها أن رجلاً من السخفاء كان شديد النقمة على الناس والأشياء ، فما رأى بحيرة أو حديقة ، أو سمع بثناء على إنسان إلا واشتعل غضبه وأخذ يهجّن من يمدح ، كما يَذمُّ ما يرى من مفاتن الطبيعة الخالبة ! ثم اقترح بعض الظرفاء على صاحب مجلة أدبية أن يركن إليه في تحرير عمود نقديّ خاصّ بالمؤلفات الحديثة ، فأجاب الاقتراح ، وأصبح هذا الشتَّام يطالع الناس أسبوعيا بأهاجي شنيعة تتستَّر في ثوب النقد ! وكانت المأساة حقا ، حين شاعت للرجل سمعة مدويِّة ، ووصفه الكثيرون بأنه النقاد الجريء ! دون أن يجرأوا على كشف سطحيته التافهة ! وهكذا صار السِّباب نقدا ، والنقد سبابا ! ولا ريب في أن الأديب الروسي الأشهر (ترجنيف) قد ابتلى بمن أذاقه قوارصَ الهجاء على غير أصالة ، فكتب مقطوعته الغاضبة ، ولكن ذلك كله تنفيس عن غضب ، ولن يزحزح النقد الصائب عن مكانه الوطيد .

وإذا كانت القصة هي المجال الإبداعي الأول لأبي حديد ، فإننا في مضمار النقد الأدبي نجده يتجه إليها اتجاها واضحاً ، فهو يكتب المقالات النقدية عن أبرز ما يظهر في الساحة الأدبية من عمل روائي مسرحيا كان أو قصصيا ، وهو في تحليله الفني يتجه إلى أعلام القصة ممن اشتهروا بإجادتها ، وكأنه يجد عندهم

صدى نفسه إذا حَبّذَ وأيّد ، كما يجد هذا الصدى إذا عارض وخالف ، لأن مَنْ مثله في ثقافته الواسعة ينفسح الطريق أمامه مُتَّجِها إلى شعاب كثيرة ، وهذا ما بدا واضحا في نقداته لمحمود تيمور وتوفيق الحكيم وطه حسين ، ومكانهم في عالم الفن مشهور متعاكم ، ونبدأ بأمير القصة محمود تيمور .

لقد وقف أبو حديد وقفات متأملة أمام قصتيّ تيمور (فرعون الصغير) و(نداء المجهول) فأعلن أنه يشعر بالفخر حين يجد في ميدان الأدب المعاصر قصّاصاً كتيمور ، وهو يُجلّ الكاتب الكبير عن أن يكون حديثه عنه ثناءٍ يتبادله الكتّاب ، ولكنه وقد عرف قدره الكبير في هذا الحقل الزاهر يقرر بصراحة أن محمود تيمور يملك أداة الوصف البارع ، فهو ينتقلٍ من منظر إلى منظر ليصور في كل مشهد جديد صورة تمتزج فيها الألوان امتزاجاً سحريا ، فلا يبدو فيها ما يشعر القاريء بأنها صورة مصنوعة ، بل هي خِلْقَة طبيعية تتحرك وتتنفس وتحيا ، ولكننا بعد ذلك كله نتساءل : هل وظيفة الأديب أن يصف الواقع ليبهر الأنظار ؟ وليُمتع النفوس ؟ إن الصورة الفنية لها وقع حسن دون شك ، وإنها تدخل البهجة والسرور على الإنسان إذا قرأها وقت الفراغ ، هذا مالا شك فيه ، ولكن هل انتهت مهمة الأديب إلى توفير السرور ، وإثارة الإحساس بالجمال الفني !! يجيب الأستاذ على هذا السؤال فيقول(١) :

«أعتقد أننا في عصرنا الحاضر في حاجة إلى الأديب الذي يخطو خطوة أخرى وراء هذا الحد من الامتاع ، لا شك أن بطلة القصة ـ قصة فرعون الصغير ـ شخصية جذابة وذات رونق بديع ، ولكن تأملها لا يحرّك إلى مثلٍ أعلى ، فنحن نقرأ القصة ونعجب بها ولكنها لا تهزنا إلى عبرة ، ولا تبعثُ فينا رغبةً في التخلص من شيء ، ولا الحصول على شيء ، لا تبعث في أنفسنا حركة من الآراء ولا الآمال فهي صورة جميلة ولكنها غير فاعلة ! إن المؤلف يُصوّر ويُبدعُ ، ولكنه يختار الشخوص ليصورها كما هي ، وقد نشأ من هذا أحيانا أنَّ بعض القصص تنطوي على بعض مناظر مما يَنقُده المصلح الخلقي ، والأستاذ

---

(١) مجلة الثقافة ـ العدد ٢٩ ـ ١٨/٧/١٩٣٩م .

يصورها بأمانة وإجادة ولا يعبأ بعد ذلك أن يُنقَد . . إننا نريد الأديب الذي يحرك من نفوسنا ، ويشير لنا إشارة سحرية ليبعثنا إلى حياة عليا ، ويستطيع تيمور أن يكون ذلك الأديب فإنه أجدر قصاص مصري بأن يَنشُد المُثلَ العليا» .

هذا جوهر ما قال الكاتب الناقد ! ويخيل إليَّ أن أبا حديد يطلب من القُصَّاص جميعا أن يحذوا حذوه في قصصه الفني ، فقارىء أبي حديد يلمس لديه الإجادة البارعة في التصوير الباهر ، والتعبير المشرق . ولكنه لا يقف عند ذلك بل يتجاوزه إلى صور الطموح ، فزنوبيا مثلاً في قصتها الشهيرة التي أبدعها الأستاذ ملكةٌ ذات ثقافة رائعة ، تشارك في أمور السياسة والحرب ، وتقود المعارك في أول الصف ، ولكنها تجلس مع أستاذها الفيلسوف لونجين لتقرأ صحف السابقين ، ولتدرس آراء هوميروس وأفكار أفلاطون ، ثم هي ذات آمالٍ مشرئبة إلى الكمال ، آمال في سعادة من يحيط بها من الناس ، وذات إخلاص لمن تظهر نحوهم الود ، مع تغلغل عميق إلى أدق السرائر ، وأخفى الخلجات ! لقد أجاد أبو حديد تصوير (زنوبيا) وفق ما يود من تيمور أن يتجه إليه ، كما أجاد تصوير طموح سيف بن ذي يزن ، وازدواج المشاعر المضطربة في نفس والدته ، وصوَّر مشاعر النضال في حالات اليأس تصوير من يدفع اليائس إلى أبعد الآمال في أحلك غواشي الظلام ! ذلك كله في قصته الرائعة المعروفة (بالوعاء المرمري) ولكن القاريء المتواضع قد يرهقه هذا النفاذ إلى الصميم جنوحاً إلى مَثَلٍ مرتقب فلا يستطيع أن يواصل القراءة في بهجة كما يستطيع مواصلتها في قصص تيمور ! وإخالُ الأستاذ أبا حديد قد أفلح في توجيه القصَّاص الكبير إلى شعاب جديدة ، فقد كَتَبَ هذا النقد في سنة ١٩٣٩م ، وقاريء تيمور فيما جد من بعد ، يلمس تطورا حقيقيا في اتجاهه التصويري ، وولوجه المُنْسَرِب إلى الخفايا المستترة ، وطموحه المتوثب قدر الطَّاقة ! ولِمَ لا يكون ذلك أثراً من نقدات أبي حديد ؟

وإذا كنت أوافق الناقد الكبير على منحاه المثالي فإني أقف وقفة معارضة لقوله في المقال نفسه عن تيمور[١] :

---

(١) مجلة الثقافة ـ العدد ٢٩ ـ ١٨/٧/١٩٣٩م .

« إن جميع قصص الأستاذ تيمور تشترك في هذه الصفة ، وهي أنها قصص ارستقراطية ، تلك القصص التي تتجه إلى طبقة خاصة من الناس ، هي الطبقة الميسورة التي تعيش عيشة الترف الهادىء ، وأحياناً عيشة المجون ، وأحيانا عيشة السّمة المهذبة المثقفة ، وأحيانا عيشة الضعة والخمول ، فإذا كانت ألوان هذه القصص حية ناضرة طبيعية ، فإنها من جهة أخرى لا تمثل إلا ناحية واحدة من الحياة ، وقد لاتكون هذه الناحية أهم النواحي وأجدرها بالفن» .

والحكم على قصص تيمورجميعها بأنها من طراز المجموعة المدونة في كتاب (فرعون الصغير) إذ تنحو منحى الطبقة الارستقراطية وحدها ، حكم لا سند له ، لأن محمود تيمور قد كتب كثيرا عن الشخصيات الشعبية ذات الشقاء والكفاح ، لقد أصدر مجموعات قصصية تحت عنوان (الحاج شلبي) و(سيد العبيط) و(رجب افندي) و(أبو علي عامل ارتست) و(الشيخ جمعة) وغيرها وكلها تخصّ الفئات الكادحة ، وتسلط على حيواتها الضوء ، وما كتبه عن الفئات الأرستقراطية ليس مدحا خالصا ، ولكنه يُبرزُ نقداتٍ صادقة إذ يصور مآسي الترف والإسراف والجهل والركون إلى الدَّعة والمُجون ، وأذكر أن الدكتور «سيد حامد النسّاج» قال بصدد ذلك [1] :

«ونراه في تصويره لهذه البيئة يُركِّز على العيوب ، ويُظهر أمراضهـا ، ويكشف عن مساوئها ، حيث توجد مجالس اللهو ، وينتشر التزلّف ويكثر المتحذلقون والمتعاظمون» .

وننتقل من قصة (فرعون الصغير) إلى قصة (نداء المجهول) وقد حظيت برضاً أكثر ، من قلم الناقد محمد فريد أبي حديد ، ونراه قد خالف عادة النقاد حين افتتح نقده للقصة بتصوير عاطفي لمشاهد ذات بهجة تتوالى تباعا مشهدا خلف مشهد ، ليبينَّ أنَّ الفنان الكبير محمود تيمور قد انتقل في حياته الفنية من دور إلى دور ، ومن مرتبة إلى مرتبة ،

---

(١) تطور فن القصة القصيرة في مصر ص ٣٤٠ .

إن بطلة نداء المجهول فتاةٌ افرنجية قدِمتْ من أوروبا الى لبنان تلتمس العزاء بعد حُب يائس ، وقد ارتحلتْ من بلدٍ عربي الى بلدٍ شرقى لتنأى عن مكان يُثِر فيها شجون الذكريات ! ولكن القدَر قد ساق لها مَن أراد أن يشغلها بقصة حب يائس ؛ حيث سمعت عن قصر مسحور فى أقاصي الجبل يسكنه الجن فيما يزعم العامة ، ويسكنه شابٌّ عاشقٌ خسر حبيبته حين تَصَلَّب والدها فرفض اقترانه بها !! قصةُ القصر مثيرةٌ اذنْ ، إذْ أنّ بطلها عاشق خائب ذبح حبيبته فى لحظة ضعف ، ثم آوى الى الجبل مستتراً عن العيون ، فإذا قَرُب من قصره وافد رماهُ بالحجارة فينزحُ فى رعبِ مُتوهّما أن الجن هى التى ترْجُم ! لقد سمعت(مِسْ ڤانزْ) من الرحّالة الافرنجية قصة القصر ، فصمّمَتْ على أن تقطع الطريق الوعر الى الجبل متحملة شتى المصاعب مع رُفقاء الرحلة حتى بلغت مرادها ، بعد إرهاق متعب ، لأن شبَح الموت كان يتهددها فى كل لحظة ، وقد مات مِنْ رفاق الرحلة من هول الطريق مَنْ أنذرها بسوء المصير ، ولكنها وصلت بسلام ! واهتدَتْ الى العاشق ، وحادَثَته فظنّها حبيبته الذبيحة ! وهام بها ، ثم رجع الى رُشده فجفاها ، وعزّ عليها أن تُجْفَى ، فهمَّت بالرحلة عنه ، ثم رجعت اليه ثانية ! إن تلخيص القصة على هذا النحو يُضاءِلُ من قيمتها الفنية ، بل إنه يمحو هذه القيمة محواً ، ولكن لا مناص منه كى نعرف الخطوط الأولى لقصة نداء المجهول ، ثم نرى حكم الاستاذ فريد أبي حديد عليها إذ يقول[1] :

« لقد أخذتُ على الأستاذ تيمور مِن قبل أنه يصوِّر الواقع ، ويقف عنده ، وأنه يكتُب فى دائرةٍ خاصةٍ من المجتمع ، ثم تساءلت : هل تقف مهمة الأديب الفنان عند حدّ تصوير الواقع بما فيه من خير أو شر ؛ أليست للأديب رسالة يسوقها إلى الناس ، يُحاول أن يرتفع بهم إلى مثله الأعلى ثم قرأت نداء المجهول فقُلت : ما أعجب هذه السيدة ! إنّها تمثّل ناحيةً عميقة من الفكر الانسانى ، إنها ليست أجنبيةً ، بل هى أقرب إلى نفسى من أشخاص الحياة ، إنها فكرةٌ أحياها الأستاذ محمود تيمور فصارت شخصا ، لقد كان يُصوّر من قبل أشخاص الحياة

(١) مجلة الثقافة ـ العدد ٥١ ـ ١٩/١٢/١٩٣٩م .

الواقعية ، وهو فى هذه القِصّه ـ نداء المجهول ـ يصّور حياةً خياليّة ، إنه يصوّر قصراً مسحوراً خفياً فى الجبال ، يصوّر جحره وما فيه من أسرار . . لقد أنهيْتُ قراءة القصة ، وأيّ زفرةٍ بعثْتُها من ذلك ، لقد مَسَّ الأستاذ من النفس أعمق أعماقها عندما عادَ (بالمس إيفانز) إلى القصر المسحور ثانيةً فى ثنايا الجبال الوعرة ، تاركةً وراءها العالمَ الصّاخب بما فيه من مغريات ولذاذات لكي تنعم بالحياة الحقيقية التى امتلأ بها قلبها » .

هذا ما انتهى اليه فريد حين أقرّ بأن القصة خيالية ، وأنها ارتقتْ من عالم الواقع فى مثل رواية (فرعون الصغير) إلى عالم الخيال فى مثل آفاق ألف ليلة وليلة ! مع اعترافِه بأنها كشفتْ مكنونات النفوس دون مراء ! ولكن هل كانت القصة خيالية ! لمجرد أنها تحدثت عن قصر مسحور قد لا تكون له حقيقة مادية فى عالم الواقع ! إن الناقد الكبير الدكتور محمد مندور يقول بصدد ذلك(١) :

« ها أنا أعرض قصة (نداء المجهول) كنموذج دقيق للأدب الواقعى ، وأنا أقدّر أن القارىء قد يصيحُ بي : رُويدك ، لقد ضللت الطريق ، فنداءُ المجهول ليست قصةً واقعيةً ، وكاتبها وإن عرف بقصص الواقع فقد تجدّد فنُّه ، وكتب هذه القصة من نوعٍ جديد ، هذه قصةُ أسرارٍ ، قصة مغامرات نداء المجهول ، أين هذا من الواقعَ !؟ ومع ذلك أُصرُّ على أن نداء المجهول قصةٌ واقعية ، وتيمور لم يتغير ، ولم يتجدد ، وفنه هو فنه ، وأسلوب الرجل هو الرجل نفسه » .

ثم يوضح مندور اتجاهه فى قوله : « نداء المجهول واقعية فى تفاصيل موضوعها ، واقعية فى طريقة قصصها ، ولئن أحاط (إيفانس) جوٌّ من الشعر ، فإنه لا يستطيع أن يُخفى ما فيها من حقائق نفسيّة ، فهى شخصية نفسيّة إن لم تكن شخصية من لحم ودم » .

وهنا نتساءل : أهناك فرقٌ ما . . بين ما قرره أبو حديد من خياليّة القصة ، وما قرره مندور من واقعيتها ؟!

(١) مجلة الثقافة ـ العدد ١٩٤ ـ ١٥/٩/١٩٤٢م .

إن كلا الناقدين يلتقيان فى وجهةٍ واحدة تحسم الخلاف ! هى أنّ تيموراً استطاع أن يُصور خوالج النفس البشرية حين كشف عن سرائر أبطاله ، وإذا كانت النفس الانسانية حقيقةً واقعةً فإن تصويرها فى حياة بطلةٍ حقيقيةٍ عاشت حياتها فعلا ، وبطلةٍ خياليةٍ تأتى من الافعال مالا يُستَغرب من بطلة حقيقية ، هذا التصوير يكون صادقا غير مفتعل ! وبهذا الصدق يتأكد قدر القصة ، ويتحدد دورها فى عالم الابداع ، وأبو حديد لا يجهل أن نداء المجهول صورة للنفس الإنسانية ، ومندور لا يجهل أن الابطال خياليون لا واقعيون !! ولكليهما أن يتمسك بوصفه للقصة دون أن يتصادم مع سواه ! فلا ملام .

هذا عن نقد أبى حديد لتيمور ، أما نقده لمسرحية شهرزاد فمُحيِّرٌ حقا ، لأن الحكيم قد أظهر شهرزاد فى صورة غير صورتها المعهودة ، لم تكن هى الفتاة الرقيقة التى استطاعت أن تقلِّم أظفار شهريار وتصدُّه عن الاختيال وسفك الدماء بما وُهبت من قَصَص ساحر يخلب العقل ، ويحمل سامعه على أن يستعيده ، ثم يشتاق إلى أنماط خالبةٍ من طرازه ، وهى فى طوايا هذا القصص تُبرز الحكمة العاقلة ، وتدعو إلى الخُلُق الانسانى الرفيق ، وتُحرِّم الغدر والعقوق ، وتستنكر سفك الدماء ظلماً دون ذنب ! لم تكن شهرزاد الحكيم هى هذه القاصَّة المثالية ذات المثل الأعلى ، وإنما صاغها الحكيم فتاةً لعوبا ماكرة ، تخدع الزوج عن نفسه ، وعن عرضه ، وتدفعه إلى الشرود فى آفاق الأرض ليخلو لها القَصْرُ مع من تُحب ! مع وزير مهذب يعتصم بالخلق فماتزال تُغريه حتى يعترف بحبها ، ولكنه لا يَجرؤ على أن يزيد عن الاعتراف وهى تعلم نبالة نفسه ، ولكنها تزيد النار لهيباً حين تعرضُ مفاتِنَها لعينه . فيكبت الألم فى نفسه صابرا محتسبا ! ولَيْتَ الأمر وقف بالحكيم مع صاحبته إلى هذا الحد ، بل جعلها تقترف جريمة الزّنا مع عبد أسود شائه المنظر ، وتزداد الفجائيّة حين يقدم شهريار فيرى المأساة النكراء بعينه ثم لا يصنع شيئا ! إن شهرزاد الحكيم جعلتْ قراءها فى حيرة دامسة ، تتطلب الهداية فلا تكاد تجد ، وجعلت الأستاذ محمد فريد أبا حديد يتحدث عن نفسه فيقول (١) :

(١) مجلة الثقافة ـ العدد ٢١٨ ـ ١٩٤٣/٣/٣م .

« لقد قرأتُ شهرزاد مرةً رابعة لعلنى أستطيع أن أجد فيها ما يُمكن أن يُزيل عنى القلق والاضطراب فإنى ـ والحق ـ . . أعترف بأن قلبى امتلأ قلقاً واضطرابا فى كل مرة قرأتُ فيها شهرزاد الحكيم ، ولم أعرف سر هذا القلق ، فقد كانت كلماتها تبعثُه فى نفسي ، وكان حوارها يملأُنى به مع أنّى لم أفهم المقصود منه ، ثم هبط عليّ بعد القراءة الرابعة نورٌ جديد ، أوْ وَهْمٌ جديد حتى ملأنى ؛ فتبدَّل السخط رضى ، والإنكار إعجاباً ، والرضى استسلاما » .

أمّا كيف وقعت هذه المعجزة الخارقة التى قلبت إحساس الناقد الكبير من النقيض إلى النقيض ، فقد تحدث عنها بقوله ـ ببعض التصرف[1] :

« إن الحكيم لم يُصور فى شهر زاد امرأةً ، ولا فى شهريار رجلًا، ولا بالوزير وزيرا ، ولا بالعبد عبدا ، انما أراد أن يتّخذ من هؤلاء رموزا . . . فقد فهمت أنه أراد أن يرمز بشهرزاد إلى هذه الحياة وهى مادة الطّين التى تلبسها وتعكس عليها صورها ، ولا يستطيع الإنسان أن ينزع نفسه منها ، وأما شهريار فقد جعله الحكيم رمزاً للعقل المنتبه الذى يريد المعرفة ، ويزعُم أنه يستطيع السموّ فوق هذه المادة الطينيّة ، وأما قمر ـ الوزير ـ فهو رمزٌ للإنسان الذى يعيش فى هذه المادّة وهو يُغالط نفسه عنها ، وينكر الحقيقة عليها ، وأما العبد فهو الذى يعيش فيها وهو قانعٌ بها حريص عليها ، لا يجد معنىً للحياة غيرها ، وهكذا كلُّ أشخاص القصة قد اتخذها الاديب ـ كما بدا لي ـ رموزاً لا حقائق انسانية » .

ونسأل الأستاذ فريد هل ارتاح حقا حين اهتدى إلى هذا التفسير ، هل وجد من الحجّة ما يقنعه بأن تتحول زوجةٌ طاهرةٌ غانيةً هلوكاً تحب عبدا أسود لا يملك من مواهبه غير القوة البدنية وحدها ! وهل وجد من الحجّة ما يُقنعه أنّ شهريار الطاغية السّفاح قد أصبح رمزا للفلسفة الفكرية الحائرة المُنقِّبة عن معضلات الكون وألغاز الحياة ، وهل من طبيعة الاشياء أن يَقتل الوزير نفسه

(١) الرسالة ـ العدد ٥٠٩ ـ ٥/٤/١٩٤٣م .

لخيانة مَنْ أحبها حبا طاهرا مع عبد أسود ، ثمَّ يُفضي الملك الزوج عن جريمة نكراء يراها عيانا فى فراشه فيصفح وينسى ! وهو الذى قتل مئات البريئات من أجل خيانة زوجة زلّتْ مع غيره فى لحظة ضعف ، وليس عبدا أسود على كل حال ! إذا كان الحكيم قد أراد أن يفضح النفس الإنسانية بغرائزها المنكرة ، يفضحها عن طريق الرمز ، فلابدّ أن يكون هذا الرمز مقرِبا لا أن يكون مُبعدا مُستنكرا وقد كان فى مقدوره أن يُوحي بما يريد أن يقوله فى أسلوب آخر يُقرّب الرمز إلى الأذهان لا أن يُباعده بحيث لا يتأتّى مدلوله للأستاذ محمد فريد أبى حديد ـ وهو مَن هو ـ إلا بعد أن قرأ المسرحية أربع مرات ! ثم هو بعد لم يصل إلى اليقين فى تقرير ما اهتدى اليه وحَسْبُه أن سمّاه « وهماً » ، ومهما تجسَّد الوهم فلن يكون هو الحقيقة بحال .

أذكُر أن الناقد الفاضل الأستاذ درينى خشبة قد وَقَفَ موقف المُستنكر لما جاء بمسرحية شهرزاد الحكيم فكتب مقالا عاصفاً يقول فيه(١) :

« أما شهرزاد (الهولة) التى رمز بها صاحبها إلى المرأة فى كل زمان ومكان فهى لا تمثل إلا نفسها ، إنها تمثل حُلماً مريضا . . شهرزاد التى تتشهّى العبيد السود ولا تُريد أن تشبع منهم ، وتُغازل الوزير العف ليحبها ، وتنتهى مأساته بأن يقتل نفسه . . لقد مَسَخ الحكيم الصورة الساذجة غير المعقدة ، الصورة العلوية التى امتدحها الرجل العبقرى الأول صاحب فكرة ألف ليلة وليلة فجعلها صورة شائهة فاجرة لا يمكن أن تمثل إلا إمرأة من المواخير » .

يُخيّل إلي أن الأستاذ درينى (وقد كَتَب مقاله بعد أن كتب الأستاذ محمد فريد أبو حديد مقاله بشهر واحد) . يرد على الأستاذ فريد دُون أن يُشير إلى اسمه ، لأن اقتناع أبي حديد بصلاحيّة هذه الرموز لأداء ما يعنيه الحكيم لم يصادفْ قبولا لديه ، فأثار القضيّة من جديد .

(١) الرسالة ـ العدد (٥٠٩) ـ ٥/٤/١٩٤٣م .

لايزال الحديث عن شهرزاد متصلا ، ولكن بالانتقال من توفيق الحكيم إلى الدكتور طه حسين حيثُ كتب قصته الرائعة (أحلام شهرزاد) وقد جَعل الأستاذ العقاد موهبة الدكتور طه حسين الأولى فى براعته القصصية لأنه يسترسل فى حديث موسيقيّ تغمره العاطفة ، ولا تنقصه حرارة التجربة ، وعذوبة البيان ، هو فى أحلام شهرزاد مثله فى الأيام وفى دعاء الكروان وشجرة البؤس ، وعلى هامش السيرة ، وقد ألمّ الأستاذ فريد أبو حديد بما يُشبه الموازنة بين قصة طه وقصة الحكيم حين قال[1] :

« أنا إذا قرأت ما يكتبه طه لا أسأل نفسى عن شيء ، ولا أنظر إلى شيء سوى هذه السلاسة الموسيقية التى تغلب على كل ما دونها . لم يتغير رأيي فى أسلوبه عندما قرأتُ أحلام شهرزاد ، إنّه استولى على مشاعرى كما كان يفعل دائما ، واكتفيت بما نلت منه من مُتعة فاتنة ؛ لم أجد دافعا يدفعنى إلى أن أتكلّف من المشقة مثلما تكلفت فى فهم شهرزاد توفيق الحكيم ، لأنَّ جمال الصياغة وموسيقاها كَفَيَانى مؤونة مثل هذا التكلّف ، ولكنى مع ذلك راجعت نفسى ، فإنه ليس من الإنصاف أن أجهد نفسى لأفهم معنى شهرزاد الحكيم وأتلمّس مقصده فى شيء من القسر والشقة ، على حين لا أساءلُ نفسى عن مقصِد طه من كتابه ، وأقبلت على الاحلام أقرؤها مرة وثانية وثالثة ، وكنت أقنع فى كل مرة بما نلت فى القراءة من متعة ، ولم أُحمّلْ نفسى مشقةً ولا قسراً فى فهم معنى تلك الرموز التى جعلها الدكتور طه قطْعِيَّة لمعانيه ، كما فعل الحكيم » .

ومضى الناقد يعلن أن لدى طه معانى واضحة لو وُضع بعضُها إلى بعض لكانت سلسلة بديعة من الحكم الاجتماعية ، وفيها مَقْنعٌ لمن أراد المغْزى أو القصد ، ولكن فى بعضها الآخر رُموزا تحتاج إلى إيضاح . . ! ولا أدرى لماذا سكت أبو حديد عن تحديد فرْق واضح بين القصّتين ، وهو أن طه ردَّ إلى شهرزاد كرامتها فجعلها أمينة عفيفة ذات عقل راجح ، وضمير طاهر كما أنها فى الوقت نفسه مثقفة حصيفة تُدرك الامور وتعلّل وتحلّل ، مدركةً غوامض

(١) الثقافة ـ ٢٢١ ـ بتاريخ ٢٣/٣/١٩٤٣م .

الأسرار إدراك من يقصّ ويرْوي في تُؤَدةٍ وسهولة لا إدراك من يتفلسف ويتعمَّق فى مكرٍ واستعلاء ! أجلْ لقد أعاد الدكتور طه إلى هذه الفاتنة الحسناء كرامتها الطاهرة فأصبحت مهوى الافئدة شابةً وزوجةً ، أُمًّاً ومستشارة وصاحبة فكر ضليع !

ولم يشأ الناقد المهذب أن يُدلي برأيه فى قضية هامة تتعلق بأنماطٍ من التشابه بين شهرزاد توفيق وشهرزاد طه حسين ، فطه حسين قد قرأ قصة الحكيم وقرّظها وأثْنى على أفكارها ، فهو حينئذٍ مسئول عما يجىء متوافقاً بها من الأفكار فى قصته التى تلتها بعد أعوام ، والناقد أيضا مسئولٌ عن موقفه من هذا التشابه ، إذ يجب عليه أن يُبيّن هل هو من توارد الخواطر أو مِنْ قبيل الاقتباس المتعمّد ، ولكن الأستاذ فريد قد استشعر بعض الحرج فى أن يجزم بالاقتباس المتعمد واضطرّ إلى أن يذكر أن الأستاذ كامل الشناوى قد قرّر هذا التشابه فيما كتبه عن القصّة ، وجَزَم بأن فى أحلام شهرزاد ألفاظاً هى بعينها فى شهرزاد الحكيم ، وهى هُنا بمثابة وقوع الحافر على الحافر كما كان يقول ناقدو العرب من قبل ! ، لقد قال الأستاذ كامل الشناوى ذلك صراحةً دون لبس ، ونقله الأستاذ محمد فريد أبوحيد كذلك صريحاً دون لبس ! وأفاضَ فى محاولة جادّة لتفسير هذه الظاهرة ، انتهى منها إلى قوله[1] « ولنا فى ذلك رأى نظنّ أن الإنصاف يقرّنا عليه ، لقد كان طه مُجاملاً لصديقه عندما أدخل هذه العبارات فى قصّتِه . فإنه بذلك يعترف بالعمل السابق الذّى أبدعه صاحبه ، وكأنه بذلك يتودّد إليه بأن يبعث فى شهرزاد ملامحَ من الشخصية التّى رسمها ذلك الصديق ، وما أجدر الأديب أن يَشعر بالارتياح حين يَجد زميلاً يردّد فى كتابه بعض ألفاظ من مؤلفه ، ففى هذَا مجاملةٌ وفى هذا اعتراف ! وهذه معانٍ يجدر بنا أن نجعلَها مقاييس لأحكامنا بدلاً من هذه المقاييس التّى كانتْ مثارا للمشاحنة بين الشعراء والكتاب » .

(١) الثقافة ـ العدد ٢٢١ ـ ٢٣/٣/١٩٤٣ م

وأنا اعتقُد أنّ دبلوماسية أبى حديد هى التّى دفعتْه إلى هذا القول العجيب ! ولا أراه صادقا تمام الصدق حين يسمُح لكاتبٍ أن يأخَذ أفكارَ زميله دون أن يشير إليه ، مهما كان الآخذ أستاذاً كبيرا ، إن المجاملة تتّم على وجهها الصحيح لو أشارَ الآخذ إلى صاحبه فى أسفل الصفحة . ذاكراً أنه أخذَ منه ما رآه جديراً بالاقتباس ، أما هذا الأخذ الصّامت دون أدنى إشارةٍ إلى مصدره ، فليس قط من سبيل المجاملة ، ولايثيرُ فى نفسِ المأخوذ عنه عواطف الرّضا قدر مايثير عواطف التعجّب ، وكلمة التعجّب أهون ما يقال ! لأنّ هذا الصنيع لا يقف عند التعجب فحسب ، بل ينتقل إلى الغضب أحيانا ، وأنا على يقينٍ من أن الأستاذ أبا حديد سَيغضب كلّ الغضب حين يجد زميلاً ما ـ مهما كان أثيرا لديْه ـ ينقل بعض أفكاره فى آثاره ثم لا يشير إليه أدنى إشارة ما . إنَّ الأستاذ أبا حديد بهذا التبرير الواهى يوُحى للكبير أن يسلب ويغصب دون حساب ! وإخالُه فى أعماقهِ غير موافق على ما كتب . وهو على اقتناعٍ تام بأن القارىء الساذج سيستنكر ، أمَّا القارىء الخبيث فسيقول إن أبا حدَيد أرادَ أن يشهِّر ويندّد فى أسلوب حريرىّ ليقول حينَ يندلع اللهب مقالة الحارث ابن عباد :

لم أكنْ من جناتها علم الله
وإنّى بحرِّها اليوم صالِ

قد قضى الأستاذ فريد أيامه التدريسية استاذاً للتاريخ ، فاتَّجه إلى دراسة سير العظماء ، وجعلَ منهم مادةً للتأليف الأدبى فكتبَ مؤلفاتٍ عن صلاح الدين الأيوبى والسيد عمر مكرم وغيرهما ، كما ترجَم كتاب فتح العرب لمصر لبطلر ترجمةً أثنى عليها العارفون ، وطبيعىٌّ ـ فى مجال النقد العلمى ـ أن يخصّ كتب التَّاريخ بنظرياته الفاحصة ، وهو فى أكثر حالاته يتجّه إلى القمم من زعماءِ الأدب المعاصر كالعقاد وطه ومحمد حسين هيكل ، وسنقف عند حديثه عن الدكتور هيكل ، إذْ بدا لنا منه ما يُشبه التعارض ، حيث أفردَ بحثاً نقديا عن كتاب حياة محمد ﷺ للمؤلف الكبير ، وبعد قرابة عشر سنوات أفردَ بحثاً نقدياً لكتاب (الصديق أبوبكر) إبّان صدوره ، وبمراجعة البحثين معا نرىَ الأستاذ

فريد فى حديثه عن حياة محمد قد أثنىَ على الأسلوب الأدبى للكاتب الكبير ثناءً حميدا ، حيث قال(١) :

«قرأتُ الكتاب (حياة محمد) عِندَ ميلادِ هلالِ العام الجديد ، فكانتْ بُشرى ، وكانتْ مسرةً ، وكانت عِظةً . والدكتور هيكل شاعر النفس ، وإن لم يقلْ شعرا » غير أنىّ قرأت له الكتاب ، فإذا به فى بعض نواحيه شعرٌ يملأ النفس ، ويثير أشجانها ، ولئن كانت كتبُ السيرة كثيرةً ، فإن كتاب الدكتور هيكل ، له ميزةٌ على سائر السّير ؛ بأنه قد انعكستْ فيه مشاعر الكاتب ، وخلجاتُ نفسِ الإنسان ، فإذا قرأه القارىء وجَدهُ يصوّر صورةً حّية ناطقةً فى ثنايا ذكر الحوادث ، ووصف الحالات ، ويضربُ الكاتب النّاقد أمثلةً لما يْعينه ، . مثل ما أبدعه هيكل حين تحدّث عن زيارة الرسول لَقْبر أمّه آمنة ، وما كانَ من قبلُ من ذكرياتهِ عليه السلام عنها حين مَاَتَتْ فى الطريق ودُفنت بالأبواء ، والنبيُّ طفل يتيم ! والحقُّ أنّ هيكلاً قد بَلغَ الغاية فيما كَتبَ ، حين تحدّث عن أرقّ مشاعر النبوة عنَد أفضل إنسان عرفته الحياة ؛ وهى مشاعُر تَسْتَقْطِرُ عبراتِ القارئين ، وتصّور لهم جلال الموقف ، فيحسّون أنّهم يشيّعون الراحلَة ، ويوارونها الثرى مع غلامها الحبيب !

ولكنّ الدكتور هيكل بعَد عشرة أعوام ، يُصِدرُ كتابهَ عن أبى بكر ، ويقف أمثالَ هذه الوقفات البيَانّيه الرائعة فيجدُ ما يُشبه الاعتراضَ عليها من الأستاذ فريد حيث يقول بصدد ذلك(٢) : « إنّ الكتاب فى مجموعه يوُحى بأنّ فيه شيئاً من المبالغة فى الأسلوب عنَدما تأخذُ الحماسة الدينيّة مأخَذَها من المؤلّف المؤمن ، . . فإنّ المؤرخ المؤمن غيرُ مطالبٍ بأن يكون شيئا غير المؤرخ الذى يزنُ ويقارن ويناقش ، ويبدى وجه الرأى الذى يهتدى إليه » .

فنحنُ هنا أمام رأيينْ مختلفين ؛ رأىُ يحمد للمؤرخ إبراز المشاعر الخاصة فى المواقف الإنسانية ، كما نرى فى حياة محمد ،ورأىٌ يحمدُ للمؤرخ أن يترك الأسلوب التأثيريّ لأنّه غير مطالب بأن يكون شيئا غيرَ هذا الذى يزَن ويقارن

(١) الرسالة ـ العدد ٩٣ ـ ١٥/٤/١٩٣٥ م
(٢) مجلة الثقافة ـ العدد ٢١٤ ـ ٢/٢/١٩٤٣ م

ويناقش !! ونَحن نِرى أنّ الوجهين قد يجتمعان معاً ؛ فللمؤرخِ أنْ يُؤْثِر الأسلوب البيانى متحدثا عن أدق خلجات نفسه ، ومصوراً مشاعره الخاصة دُون أن يطغَى ذلك على حقّ المؤرخ فى الموازنة والمقارنة والنقاش ، ومتَى أُمِنَ هذا الطغيان كانت الخطة الأولى خطةَ إرواءِ المشاعر أحبَّ وأقرب ، لأنّ القارىء - فى كل عصر - لا يصبر على الجذْب الجافّ فى الْتزام المنطقّية الصارمة . فإذا أسعِف بما يرطِّب جوَّه النفسى بآياتٍ من دقائق البيان الصادق ، ورقائق الأسلوب الحىّ ، كانَ ذلك مدعاةً للترحيب بكتب التاريخ ، والإقبال على استيعابها فى شوق ومتعة ، والمؤرخ الكبير من طراز الدكتور محمد حسين هيكل مأمونُ القلم ، لا ينزع إلى غلو ، أو يعمد إلى إغراق .

هذا وللأستاذ فريد فى الكتابيْن نقدات يختلف فيها النظر ؛ فهو فى حديثه عن حياة محمد يأخذُ على المؤلف اهتمامهَ بآراء الخصوم والحرصِ على تفنيدها مؤكداً أنّ هذه الأراجيفَ لا تنال قليلاً من مقام صاحب الرسالة ، وتسطيرُها مما يدعو إلى انتشارها على ما يتكنّفها من البطلان !! مهما أحسنَ الكاتب وبلغ مقطع الصواب فى تزييفها ، ولستُ مع الأستاذ فريد فى منحاه لأنّ السكوت عن هذه الأراجيف يوُحى بتصديقها ، فليس كل قارىء لها بمالكٍ مقطع الصواب فى دحضها ! ولو أهملَ الدكتور هيكل ما كتبه خصوم الرسول لكان موضع نقص فى كتابه الجليل .

كما أنّ الناقد فى حديثه عن كتاب أبي بكر كان موفقاً حين لَحَظَ اهتمام الدكتور هيكل بالأحداث التاريخية فى حياة أبى بكر دُون أن يقف وقفةً صابرة عِندَ شخصيته الإنسانية ، إذْ كانَ الكتاب القيم فى حاجة إلى فَصلٍ وافٍ يوُضّح ملامح أبى بكر كإنسانٍ يعيش فى مجتمع متضارب ، وله سماته الخاصة التى ترتفع به عن الصغائر ، وتشرئبّ إلى شريفِ الرغبات ، وهذا نقدٌ صائب سديد .

(وبعد) . . فالذي يقرأ الأسلوب العربي المبين الذى كتب به الأستاذ محمد فريد أبوحديد قصصه الأدبية الرائعة ، يعتقد أن للأستاذ مذهباً فى الأسلوب الأدبىّ قد ارتضاه تفكيراً وتصويرا وتعبيرا ، ولم يجنح إلى ارتضاءِ هذا الأسلوب دُون نظر طويل فيما يقرأ من الأساليب القديمة والمعاصرة ، ووقفات للتأمل

البيانى فى استحسانِ ما يرتضى ، واستهجانِ ما يرفض ، وقد تحدَّث فى بعض كلماته بمجمع اللّغة العربية عن نحو من أنحاءِ الأسلوب البيانى ، وهو اختيار اللفظ المناسب فذكَر أنّ خير الألفاظِ وأشرفَها ما كان جديراً بتأدية المعنى واضحاً فى غير عسر ، وما كان فيه ظلالٌ من المعانى توحى بالأثر النفسى الذى يريد الكاتب أن يبحثَه فى نفسِ قارئه ، وذلك لا يتأتّىَ إلا إذا كانَ اللفظ حيًّاً ، تحيط به هالةٌ من المعانى يستمدّها الأديب من الاستعمالِ فى الحياة ، وكلّما كانت الكلماتُ غريبةً بعيدة عن الاستعمال كانت أَحرى بالتقصير عن تأدية حق البلاغة فى التعبير .

يقول الأستاذ فريد أبوحديد[1] « ولأضربْ مثلا قصيراً للدّلالة على أن شَرفَ الألفاظ كامِنٌ فى ظلال معانيها ، وأنّ هذه الظلال لا يُستطاعُ نقلها فى تعسفِ من عبارة إلى أخرى ، يقول الأَبيْردُ اليربوعى فى رثاء صديق اسمه (بريد)

أحقـــــاً عبـــــاد الله أن لَستُ لاقيـــــا
بُـــرْيـــداً طـــوال الـــدهـــر مـــا لألأ العُفـــر

فالشاعر لا يقول أنه لن يرى صديقه ما طلعت الشمس ، ولا ما هبّت الريح ، بل يقولُ إنّه لن يراه ما لألأت الظباء العُفر بأذنابها ، فأيَن وجْة البلاغة هناك ؟ أَليسَ ذلك أنّه كلَّما تذكر صديقه عادتْ إليه ذِكرى ساعاتِ المتعةِ الصريحة القوية التّى كانا يحسانها إذ يخرجان معاً إلى الصيد ، حتّى إذا ما لاحتْ لهما الظباءُ العُفر تُحرّك أذنابها ، وثَبَ قلباهما طرباً ، وسدّدا اليها السهامَ حتى يظفرا بصيدٍ منها ثمّ يجلسان معاً يطربان سائر يومهما بما أصابا من لذةِ الصيد والفتوة ، فلو أرادَ كاتب آخر أنْ يستعير ذلك اللّفظ فى تعبيره عَن الألم لفقدِ صديق حميم ، لم يكنْ يخرجُ معه لصيد الظباء لكانَ جديرا بأن يخطئهُ التوفيق ، فليست هذه الألفاظ بعينها هِى التى تخلع البلاغة على عباراتها ، وإنّما هى ظلالُ المعانى الخفيّة التى جعلتْ لتلكَ الألفاظ دلالةً ، وأكسبتْها شَرفا » .

(١) مجلة الرسالة ـ العدد (٨٥١) ـ ١٩٤٩/١٠/٢٤ م

وفى مثل هذه الخواطِر الأسلوبيّة جال الأستاذُ جولاتٍ موفقة ، ولا أدرى لماذا لم يجَمع الأستاذ فريد رحمه الله مقالاتهِ النقدية فى كتاب خاص ، لتكونَ فى متناول القارىء ، حيث أنِّى رجعت إلى ما استطعت الرجوع إليه من مقالاته هذه فى مجموعات مختلفة ذاتَ أبعاد شتى فى حساب الزمن ، وحسبى أن أشرت إلى مصادرها ، ليرجع إليها الدارس فى أصولها ، ولعل ما فاتنى من هذه المقالات يدفع باحثاً جادًّاً إلى استقصائها ، فيضيف الجديد .

شاعر وقصيدة

دراسة تحليلية نقدية في شعر خليل حاوي

أحمد محمد المعتوق

من بين الشعراء العرب الذين كان لهم أثر كبير في تطور الشعر العربي الحديث : الشاعر والناقد العربي اللبناني الدكتور خليل حاوي[1]. لقد استطاع هذا الشاعر بفكره الوقاد وإحساسه المرهف أن يغوص في أعماق المجتمع العربي بل المجتمع الشرقي على عمومه ليخرج بتجارب وجدانية فلسفية يكشف من خلالها عن الواقع الذي يعيشه هذا المجتمع والمشاكل والازمات التي تكتنفه ، ويطرح حلوله الخاصة لهذه المشاكل والازمات ، وتمكن من أن يبلغ رؤياه الشاعرية إلى القارىء بصورة حية حميمة دافئة ومؤثرة .

ولقد استفاد خليل حاوي من تجارب الشعراء العرب البارزين الذين سبقوه كالمتنبي وأبي تمام والجواهري والسياب والبياتي ، كما تأثر بأساليب التوراة والأنجيل والقرآن ، هذا بالاضافة إلى تأثره بتجارب (تي . أس . اليوت) . وفلسفات وأفكار كل من (نيتشة وكافكا وهمنغواي وبودلير وفوكنر وكلوديل وريلكه وسينج وكونراد) وغيرهم من الأدباء الغربيين والأوربيين . لهذا فقد جمع بين ثقافة الشرق وثقافة الغرب واستطاع أن يهضمها بموهبته الخصبة وحساسيته النفاذة المرهفة وأن يخرج منها بشاعرية قوية حلقت به إلى مايشرف على مستوى القمة في الشعر العربي الحديث ، وبأفكار ونظريات نقدية بناءة ساهم بها بلاشك في تطوير نقدنا المعاصر وفي دعم الاتجاهات الشعرية الإيجابية الجديدة .

من خلال دراستنا لنظريات حاوي وتجاربه الشعرية ندرك مدى إسهامه في تطوير الشعر العربي الحديث والتقدم به خطوات واسعة دون فصله عن العناصر الحية الفاعلة الأصيلة في التراث الأدبي العربي القديم ، فقد سلك في نقده وفي شعره نهجاً معتدلاً لم يطرح فيه تجارب الآخرين طرحاً كاملاً ، ولم يسع إلى تقليدهم أو السير في ركابهم بصورة متبلدة عمياء . وإنما دعا وسعى إلى إدراك الصياغة العربية الأصيلة واستيعاب النواحي الإيجابية والاستفادة من العناصر

الحية في التراث العربي القديم على اعتبار أنها الأساس في إيجاد التجارب الشعرية الأصيلة[٢] ، وأكد بصورة خاصة على ضرورة التمثل الصميم للتراث الشعبي ومافيه من معانٍ إنسانية وفطرة صافية أصيلة ، وما حواه من أساطير موحية ورموز ثرية المعاني ، لاعتقاده بأنه « عندما يكون الرمز حضارياً وشعبياً فإنه يجعل القراء يشاركون مشاركة صميمة في تجربة الشاعر »[٣] ، ويجعل من التجربة الشعرية تجربة فنية عميقة . كما دعا إلى التخلص من سلبيات الشعر الكلاسيكي المتمثلة في الصيغ البلاغية الجاهزة ، والنبرات الخطابية الجوفاء ، والزخرف اللفظي الفارغ ، والمظهر الجمالي الشكلي ، والتقرير الذهني الذي يسرد الأفكار دون أن يجسدها ، والعاطفة المتكلفة التي تفقد الشعر حيويته ودفئه وفاعليته . ومن ناحية أخرى أكد على ضرورة التخلص من سلبيات الشعر الحديث التي تبتعد بالشعر عن المجتمع إلى عالم تطغى فيه الفردية ويكتنفه الغموض والجفاف والرمزية المغلقة والصور الجامدة والصياغات التي تعبر عن نزعات ذاتية مقفلة وتجعل الشعر في معزل عن الجمهور بحجة إثراء اللغة الشعرية والتجديد في الاسلوب .

لابد للشعر الحديث في نظر حاوي من أن يخلق لغته وأن يكون له الأسلوب الجديد الذي يعبرعن حياة العصر ونظم المجتمع وإيحاءاته بحرف ندي وفكرة طرية وأنماط لغوية مصقولة حية مشرقة وبناء شعري متلاحم تنمحي فيه ثنائية اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون . كما لابد أن تكون الرؤية في هذا الشعر نفاذة متوهجة مجسدة عميقة تنفذ عبر الواقع المعاش إلى الحقائق التي تكمن وراءه . وإذا كان لابد من الرمز فالرموز يجب أن تكون موحية بمعان أسطورية لاتستنفذ بالشرح والتفسير ، مرتبطة بالتراث الشعبي والإنساني الأصيل . تجسد صورة حسية ، وتعبر عن وعي ذاتي ووعي قومي ووعي إنساني . هذا كله بالإضافة إلى الإيقاع الداخلي والنظام الهرموني والموسيقي المؤثر ، الذي يفترض أن يحتويه الشعر ليكون أكثر إيحاءً وتأثيراً ونفاذاً إلى أعماق وأحاسيس قارئه أو سامعه[٤] . لقد تبنى خليل حاوي هذه المفاهيم وحقق العديد منها في الكثير من تجاربه الشعرية .

وللشاعر حاوي تجارب متعددة في الشعر تجسد معاناته الحادة لمشاكل مجتمعه ولمعضلات إنسانية مختلفة . وتفصح عن رغبته في التحرر من مختلف الحتميات الحضارية التي تسيطر على الإنسان الحاضر دون أن تحقق مردوداً إيجابياً ، كما تكشف عن طاقات فكرية وفلسفية ولغوية زاخرة . وقد جاءت هذه التجارب بصورة أساسية ضمن أربع مجموعات شعرية هي : « نهر الرماد » ، « الناي والريح » ، « بيادر الجوع » و« جحيم الكوميديا » . وهذه المجموعات الأربع في الحقيقة تمثل المراحل التي اجتازتها تجربة حاوي الشعرية ، وهي بمجملها تصور « عزماً أكيداً على مواجهة مافي الاعماق من ضباب كالح ودوامة عمياء ، وعلى الغوص النهائي من أجل احتضان الأرض البكر والتغني بأحلامها الزاهية ، وهل هناك حل أنجح من هذا الغوص واستكشاف مافي الأعماق وتوضيحها ، وقد دلنا (كلوديل) على أن مفاتيح الكون مخبأة هناك ، وأن علينا أن نستعين بها ، من أجل التوصل إلى تلك الجذور الأساسية التي نحملها في جنباتنا . . »[٥] . وهذه المجموعات بمجملها أيضاً تظهر بجلاء مدى اضطلاع خليل حاوي بهموم الثورة التعبيرية على الشكليات التقليدية التي تبتعد بالأعمال الشعرية عن أصالتها وحيويتها ، كما تجسد « المعاناة الجادة لمعضلات إنسانية فلسفية هي من مستلزمات الإنسان الشاهد عصره الحاضر شهوداً فعلياً . . »[٦] .

ومجموعة « نهر الرماد » تمثل رحلة طويلة عبر العالم الذي يعيش فيه الشاعر . وغوص في أعماق هذا العالم لاكتشاف هويته ، وهي في الوقت ذاته إبحار في دنيا الذات ، حيث تنصهر الذات في هذا العالم وينصهر العالم في هذه الذات . وهذه المجموعة وإن اشتملت على عناوين مختلفة إلا أنها في واقعها تكوِّن قصيدة واحدة متكاملة الأجزاء تعبر بمجموع مقطوعاتها « عن مدى ماتوصلت إليه تجربتها من تموجات الأعماق البشرية وانطلاقاتها » تعبيراً فنياً موحياً خلاقاً ينتزع إعجاب القارىء ويحلق به في أجواء الخيال[٧] .

لقد اكتشف الشاعر خلال رحلته البعيدة وتجربته المتعمقة في نهر الرماد عالماً بغيضاً يسد عن عينيه منافذ النور ، ويقتل الخصوبة في الأرض ، عالماً لايعرف

سوى الركود والموت فما كان منه إلا أن يقف موقف الرافض لهذا العالم . ويسعى إلى الخروج منه عبر جسر يحمل الطليعة المقبلة إلى عالم جديد أو شرق جديد ، وفي انطلاقه إنسانية أساسها الحب والصفاء والإيمان بفردوس قريب تتكشف فيه كنوز الشرق .

و« البحار والدرويش » هي القصيدة الأولى أو النشيد الأول من مجموعة أناشيد « نهر الرماد» إنها شوط من تلك الرحلة البعيدة الطويلة ، يتجسد فيه أو خلاله جانب كبير مما تحويه تجارب حاوي الشعرية وتفرضه نظرياته من (زخم الطاقة الهائل ومن عمق الوجدان وبُعد الخيال وتعدد المرامي الأسطورية والحضارية وتصرف في الصيغ الشعرية وتطويعها لمسايرة الحركة الإيقاعية الداخلية النابعة من جذور التجربة ذاتها)[٨] . إنها غوص في بحار الشرق وضفاف الكنج وفي عالم الدروشة والركود ، يقوم به بحار شاعر طويل النفَس قوي الإحساس بالكون والحضارة وبهموم الإنسان المعاصر ومصير الوجود العربي المتأرجح بين الماضي والحاضر وبين الشرق والغرب ، شديد الحساسية بمأساة وطنه ، وذو رغبة قوية فى استعادة الحياة الحرة المتحضرة إليه .

الشاعر البحار أو البحار الشاعر هذا يطوف في البحار المترامية الأطراف البعيدة الأعماق ، ينتقل من ميناء إلى ميناء باحثاً عن المعرفة والنور . إنه كالسندباد المغامر الذي « طوف مع يوليوس » في المجهول ومع « فاوست » ، ضحى بروحه ليفتدي المعرفة ثم «انتهى إلى اليأس من العلم في هذا العصر »[٩] ، ولكنه مع ذلك ، ومع ماعاناه من دوار البحر يغامر في رحلة أخرى في بحار الموت ، بين جزر الرماد واليأس وكهوف الفراغ القاتل والشواطىء الراكدة الموحلة .

بعد أن عانى دوار البحر
والضوء المداجي عبر عتمات الطريق
ومدى المجهول ينشق عن المجهول
عن موت محيق .
ينشر الأكفان زرقاً للغريق

وتمطت في فراغ الأفق أشداق كهوف
لفها وهج الحريق

وخلال هذه الرحلة الشاقة تراوغه الريح وترمى به قسراً نحو ذلك الجزء من الشرق . القانع ببلادته الحاضرة وركوده ، لايحلم بشموس جديدة تنير طريقه . وإنما يطفىء ماتوهج من الشموس ويحيلها رماداً بارداً ، ويميت العصب الملتهب في قلب هذا البحار الرائد المتطلع إلى النور ويطفىء الذكريات الجميلة المتلألئة في عينية :

حط في أرض حكى عنها الرواة
مطرح رطب يميت الحس
في أعصابه الحرى ، يميت الذكريات
والصدى النائي المدوي
وغوايات الموانى النائيات

وهنا يطالعنا البحار الشاعر بالعودة إلى الدروشة والتصوف طريقاً لاستنباط مايرمي إلى تحقيقه من مثل ، بعد أن عجز عن الحصول عليها في رحلاته الماضية في شواطيء الغرب :

آه لو يسعفه زهد الدراويش العراة
دوختهم « حلقات الذكر »
فاجتازوا الحياة
حلقات حلقات
حول درويش عتيق

ليس هناك مايسعفه إنها فراغ في فراغ وموت بطىء . هذا هو الشرق « العربي » في عالمه الراكد ، خدرته الدروشة وأماتت فيه الإحساس ، فهو في غيبوبة لايبصر معها ماحوله ومايحيط به ، آلاف من السنين وهو قابع مكانه :

شرَّشتْ رجلاه في الوحل وبات
ساكناً يمتص ماتنضحه الأرض الموات
في مطاوي جلده ينمو طفيلي النبات :

طحلب شاخ على الدهر ولبلاب صفيق
غائب عن حسه لن يستفيق

إن هذا الدرويش أو الطحلب الهرم الذي يطفو على السطح الراكد ويتشبث بالوحل قابع فوق أرض خصبة لو فجرت لأعطت وكنز لو فتح لأفاض بالخير ، ولكنه يرقد فوق صدر الأرض مثل كابوس مرعب ، ويخيم على دروب الكنز ليسد منافذ النور ويمنع الخصب والعطاء . لقد أمات في أرضه العطاء ليكتفي بماذا ؟

رقع تزرع بالزهو الأنيق
جلده الرث العتيق

لايحلم هذا الدرويش بالتغلب على الزمن ولا بالخروج عن قوقعته التي يقبع فيها ، لأنه يعتقد بأنه مستظل بشجرة المعرفة ، ويظن أنه هو المصب وهو المنبع الخصب . إن جهله المركب يقوده إلى الاعتقاد بأنه حقق كل ضرورات الحياة ، وبهذا فإن عتمة إحساسه وفكره المتخلف يقودانه إلى الانعزال عن مجرى تيار الخصب الحقيقي فتموت فيه خصائص الحيوية والنشاط . إنه يتعلق « كاللبلاب الصفيق » على النبات المثمر فيمتص غذاءه ويعيق نموه ، وهو لايكتفي بذلك وإنما يتهكم ويسخر بالحضارة الإنسانية على تعاقب أطوارها ويرسمها صورة موحشة منفردة لأنها في نظره لم تكن سوى :

فورة في الطين من آن لآن
فورة كانت أثينا ثم روما . . !
وهج حمى حشرجت في صدر فاني
خلفت مطرَحها بعض بثور
ورمادٍ من نُفايات الزمان

إذن فالدرويش هنا يحاول أن يوجد لانعزاله وركوده مبرراً . إنه لايحلم بالتغلب على الزمن ، ولا يتطلع إلى بناء حضارة ، لأن مآل كل حضارة في نظره إلى الفناء . فالحضارة الغربية مع ماتملكه من قوة مدمرة ليست في اعتقاده سوى : عبث وجهل وطيش وشيء تافه هش مآله إلى الفناء !

ذلك الغول المعاني
ما أراه غير طفلٍ
من مواليد الثواني
ويداً شمطاء من أعصابه تنسُلُ
أكفاناً له والموت داني

لذلك فهو يصر على البقاء على ماهو عليه : « تراني قابعاً في مطرحي من ألف ألف » ، قابعاً في انتظار طويل عبر العصور في انتظار معجزة تتحقق ، ودون تحول في الزمان والمكان . وإذن فالدرويش الشرقي لايريد أن يتحول إلى تجربة حية مفعمة بالمعاناة .

ويوحي الشاعر بمدى ماتفرط فيه هذه النفسية الشرقية ، أو بالأحرى العربية أحياناً من ثقة مطلقة بنفسها وهي مع ذلك سلبية عاجزة حين يقول على لسان الدرويش مخاطباً البحار الشاعر : « أترى حملت من صدق الرؤى مالاتطيق ! » . وهنا ينفذ صبر الشاعر البحار أمام هذا الغرور فيجيب في ضيق : « خلّني ماتت بعيني منارات الطريق » ويرتد عن الشرق محزوناً : « ماتت بعيني منارات الطريق » ، ثم يستأنف الرحلة باحثاً أبدياً عن المعرفة .

يغادر البحار ضفة (الكنج) يائساً ، وقد نظن أنه سيوجه شراعه إلى الغرب لكنه في الواقع لم يأت إلى الشرق إلا بعد أن طوّف في الغرب وعاد يائساً منه أيضاً . « طوف مع يوليس في المجهول ومع فاوست ، ضحى بروحه ليفتدي المعرفة ، ثم انتهى إلى اليأس من العلم في هذا العصر ، تذكر له موقفاً مع (هكسلي) فأبحر إلى ضفاف الكنج» منبت التصوف . « لن يرى غير طين ميت هنا ، وطين حار هناك طين بطين »[10] إذن ليس هناك من أرض تطمئن إليها قدمه ويستريح فيها قلبه لذا فهو سيظل هائماً :

مبحر ماتت بعينيه منارات الطريق
مات ذلك الضوء في عينيه مات

رحلة الشاعر في قصيدة « البحار والدرويش » تقابلها رحلته في قصيدته الأخرى « المجوس في أوروبا » . الاولى رحلة الموت إلى الشرق ، والثانية

رحلة الموت إلى الغرب . لقد جاء مجوس الشرق إلى أرض الحضارة ، إلى الغرب فماذا رأوا ؟ إنهم ظنوا أن الجنة التي دخلوا إليها جنة للعرى الأبيض ، الإنسان الذي سئم الأقنعة ، فإذا بهم أمام جنة للعرى الأسود ، عرى الخمر والمخدر والجسد الرخيص ، جنة خيالية مزعومة جاءها سكانها هرباً من حقيقتهم .

إن بحَّار الشاعر يرفض الشرق (الدرويش) ويرفض الغرب (الغول) ويسعى إلى الوصول إلى النور ، إلى عالم جديد مقره الجغرافي الشرق الجديد الخصب المعطاء . وهذا الشرق الذي يسعى إليه البحار لازال يتمخض في الرحم ، وهو لابد واجده إن طال الزمن أو قصر ، إذن فليواصل الرحلة ، « كلمته في فمه يغنيها للطير والبحر والسماء » ، كما يغنيها لنفسه . إنه إنسان واعٍ لايخدعه بهرج الغرب ولاهدير الغول ، وقد عانى ذلك وجربه .

خلني أمضي إلى مالست أدري
لن تغاويني الموانىء النائيات
بعضها طين مُحمّى
بعضها طين موات
آه كم أحرقت في الطين المحمى
آه كم مت مع الطين الموات
لن تغاويني الموانى النائيات .

إنه أخفق في أن يجد ضالته وفشل في الوصول إلى هدفه ولكن ذلك لم يمنعه من مواصلة الرحلة ، فالسندباد دائماً في شوق ولذة إلى الإبحار وإلى المغامرة ، ولذته كلذة المتصوفة القدامى الذين قالوا : « لذتنا في الشوق لا في الوصول » ولذا فإن الشاعر البحار يستمر في بحثه وتطوافه حتى يصل إلى « الجسر » ، ثم يعبره إلى جزر « الناي والريح » ، في أمل وفرح بإشراقة الوصول وعندها يصرخ فرحاً ، وهو يعبر « الجسر » في وجه الدرويش :

اخرسي يابومة تقرع صدري
في صناديقي كنوز لاتبيد :

فرحي في كل ما أطعمتُ
من جوهر عمري ،
فرح الأيدي التي أعطيت أيمان وذكرى .[11] .

وعندما يصل إلى « النسدباد في رحلته الثامنة » ويرى إشراقة الانبعاث ويتم له اليقين يصرخ أيضاً وبصوت واثق مشرق الأمل :

رحلاتي السبع وماَكنّزته
من نعمة الرحمن والتجارة
يوم صرعت الغول والشيطان
يوم انشقت الأكفان عن جسمي
ولاح الشق في المغارة
رويت مايروون عني عادة
كتمت ماتعيا له العبارة[12]

وبعد أن تدرك النفس بعض ماسعت إليه تتغير في الحياة أشياء وأشياء :

مدينة الأفيون تستفيق
فتبصر الأدغال تغزو سورها العتيق
وتبصر الحجارة
تفر في الطريق
ومن كهوف شبعت مرارة[13]

أليست الأدغال هنا هي ذلك « اللبلاب الصفيق » ؟ ثم أليست هي تلك الكهوف التي « تمطت في فراغ الأفق » سابقا ؟ ذلك البحار الشاعر هناك يحتفل هنا بعيد الوصول ، يفرح لأنه استطاع أن ينسج من أضلاعه جسراً يعبر عليه من عالم الدراويش إلى عالم آخر أكثر نماء وخصباً . عالم الحيوية والنشاط :

يعبرون الجسر في الصبح خفافا
أضلعي امتدت لهم جسراً وطيد

من كهوف الشرق من مستنقع الشرق
إلى الشرق الجديد
« سوف يمضون وتبقى » (١٤)

تلك المستنقعات الرطبة الموحلة تتحول هنا إلى عالم جديد مشرق بالنور ، وهذا البحار هو نفس البحار الذي لاقانا في النشيد الأول من « نهر الرماد » في « البحار والدرويش » ، وهذا الذي سيبقى وحيداً تجلده الريح هو الدرويش في حياته الراكدة المتبلدة هناك ، وهذا الشرق الجديد هنا هو تلك البحار التي « تنشر الأكفان زرقاً » هناك .

إن هذا النسيج الفكري والشعري المتلاحم في قصائد حاوي يدلنا على صدق معاناة الشاعر وتوهج رؤياه وقدرته الفنية واللغوية ، ويثبت أن مجموعاته الشعرية ماهي في الحقيقة سوى تجربة واحدة طويلة مختلفة الأبعاد متلاحمة الأجزاء أو العناصر ، متكاملة وإن انقسمت إلى مراحل أو أناشيد منفصلة ، فالبحار والدرويش نجدهما في قصائد عديدة ولكن في صور جديدة وطرية لاتتكرر أو تستهلك ، والبحار دائماً يلاقينا بأقنعة متعددة ومعاناة متجددة عبر واقع الشرق سواء كان ذلك في قصائد « نهر الرماد » أو قصائد « الناي والريح » . وغالباً مايذكرنا هذا البحار المغامر ببحار آخر مثله ، طاف شواطىء الشرق وموانىء الغرب أيضاً ، ذلك هو : بحار الشاعر العراقي عبدالوهاب البياتي في مجموعته الشعرية « أباريق مهشمة » وخاصة في قصيدة « الرحيل الأول » التي تقترب في بعض صورها ـ وإن اختلفت التجربة واختلف العنوان ـ تقترب من « البحار والدرويش » ؛ فالبياتي في هذه القصيدة أيضاً يخوض بحاراً بعيدة الأطراف ويهيم باحثاً عن النور وعن النجم الضائع :

سأهيم وحدي في البحار النائيات
والليل يمضي والنهار
وأنا وحدي أجوب

عرض البحار مع الغروب(١٥)

وإذا كان دليل خليل حاوي رؤياه فإن دليل البياتي هنا عينان خضراوان ، الدروب الخضراء ، والعودة أو الوصول لابد منه لكل من الاثنين ولكن بعد التطواف الطويل :

ودليل مركبي الطروب
عينان خضراوان . .
من عالم الموتى تطل علي من أفق الدموع
إن ضاع أمسي في انتظارك أيها النجم السعيد
فغداً على الأمواج إيمان يعود
بك أيها النجم السعيد

لم يكن هدف أي من هذين البحارين أو الشاعرين التغرب والتمزق ، وإنما هي مغامرة الرفض والتمرد على الحياة الآسنة الراكدة ، عالم « الدروشة » ، وأحواض الرماد البارد . والتطلع إلى حياة الأعصاب الدافئة والفكر الطموح والإحساس اليقظ والعيون المتلهفة دائماً إلى النور . وإذا كان البياتي يبدو متفائلاً فإن تفاؤل حاوي يظهر جليا حين تربط قصيدته « البحار والدرويش » بالقصائد الأخرى التي تشترك معها في نفس التجربة .

بعد هذا التحليل العام أو القراءة الداخلية لقصيدة « البحار والدرويش » والذي كان الغرض منها الوصول إلى فكرة القصيدة والهدف الأساسي للشاعر والرؤية التي قصد التعبير عنها وأراد إيصالها إلى القارىء . لابد لنا من العودة مرة أخرى إليها في محاولة للكشف عن بعض العناصر الفنية في بنائها الشعري ، ولاشك أن للغة بموادها اللفظية والصوتية والموسيقية والرمز والأسطورة والصور الشعرية بجميع أدواتها من استعارة ومجاز وتشبيه وكناية وغيرها كلها تشترك أو تمتزج مع الرؤية والفكرة لتشكل بناء القصيدة الكامل ، وإذن فلابد من النظر في هذه العناصر في إطار عملية تقييم هذه القصيدة والتعرف على عناصر الجمال والفن فيها .

يقول الدكتور خليل حاوي في مقالته « ثورة الشعر الحديث في معطياتها الأساسية »[١٦] والتي يتحدث فيها عن تجربته الشعرية : « لم أحاول في شعري التفريق بين لفظة شعرية ولفظة نثرية قد يقتضيها الصدق في التعبير عن التجربة » ، ويقول أيضاً : « كما كان عليَّ أن أنهض بالتعبير إلى المستوى نفسه من الشمول فأستغل طاقات اللغة وعناصرها جميعاً بما في ذلك عناصر النثر ؛ فهي وحدها الأداة الصالحة للتعبير عن واقع العصر والتراث الشعبي وتحريره من القاموس الشعري الذي استنفد طاقته بكثرة الاستعمال . وقد ضل الشعراء الذين عادوا إلى المعاجم في تكوين لغتهم الشعرية . ذلك أن الألفاظ المعجمية متصلبة جامدة تفتقر إلى حيوية الحياة وحرارتها . وإذن يجب الانطلاق من مادة لغوية بكر خام ، ثم تعالج بالصقل والنحت وترفع إلى أعلى مستوى من الإشراق والتوهج »[١٧] .

ويتفق حاوي مع (ت . أس . إليوت) ومع عدد من النقاد الغربيين والأوروبيين على ضرورة الاستفادة من التراث الشعبي واستمداد ما يتناسب مع اللغة الشعرية من عناصر اللغة العامة الدارجة وتقريب الشعر من هذه[١٨] . وهو يرى مايراه (جوهان جوتفريد هردر) من ضرورة العودة إلى اللغة الفطرية البكر ، لغة البداوة والأساطير الشعبية[١٩] . حيث ينطوي منهج الأخير « على نزعة بدائية تعد الشعر واللغة كياناً عضوياً واحداً » ، فلغة الفطرة أو البداوة في نظره كانت « مجموعة من عناصر شعرية ، ومعجماً يضم أساطير وملاحم عجيبة تنطق بأسرار الكائنات وتعبر عن أفعالها جميعاً . لقد أبدع الإنسان البدائي لغته من نبرات الطبيعة الحية وتوسل بالتماثل والاستعارة إلى معرفة ذاته ومعرفة الخالق والمخلوقات »[٢٠] .

ولكن لنرى إلى أي مدى استطاع خليل حاوي تطبيق أفكاره وما تأثر به من نظريات ومواقف نقدية في لغته الشعرية في قصيدة « البحار والدرويش » بالذات .

لقد حاول حاوي عبر قصيدة البحار والدرويش وعبر كثير من تجاربه الشعرية الأخرى فعلاً أن يعثر على اللغة الفطرية البكر التي تبنّى الإشادة بها

والدعوة إليها . ورغم أن العودة إلى لغة الإنسان الأولى صعبة ومضنية ، إذ لابد للشاعر فيها من أن يغوص في أعماق الماضي وأن يعود إلى الينابيع الأولى للغة وليس ذلك على الإنسان الحاضر بيسير ، إلا أن الشاعر بإحساسه المرهف وقدرته النفاذة استطاع أن يقترب من عالم الفطرة .

لقد انتزع الشاعر في قصيدة البحار والدرويش ـ من عالم الأسطورة جانباً من قاموسه الشعري وصوره ، ليتم له بناء القصيدة بناءً يتمشى مع امتلائه الوجداني بالكون وبهموم الإنسان ومشاكل المجتمع ، فهو عندما يتحدث عن الغرب وحب هذا الغرب للفتك والدمار وولع الحضارة الغربية بالحرب لايفصح بذلك وإنما يكتفي بأن يرمز إليه باللفظ الأسطوري القديم السائد في لغة الإنسان الأول (الغول) المدمر .

وهو لايصرح بثبات النظرة الشرقية للوجود أو التواكل الذي يستولي على النفس الشرقية بين آونة وأخرى وانتظارها لمعجزة تتحقق تلقائياً ودون مشقة ، وإنما يوحي إلى القارىء بعبارة تدل على رهافة التقاطه للغة الإنسان البدائي « قابع في مطرحي من ألف ألف » ، هذه العبارة بالإضافة إلى دلالتها على الأبدية في عبارة تتردد كثيراً في البيئات الشرقية عبر الحكايات والأساطير الشعبية القديمة للدلالة على الكثرة والنهاية التي لاتحدد .

وليس بأقل من ذلك تكراراً وتردداً في الحكايات الشعبية وعلى ألسن القصاصين الشعبيين من العبارات : (حكى عنها الرواة ، زهد الدراويش ، حلقات الذكر) . وإننا لنشهد شبح « ألف ليلة وليلة » والحكايات والسير الشعبية ونحن نمر بعبارات مثل : « حط في أرض حكى عنها الرواة » . هذا وقد تسللت إلى القصيدة لفظة من اللهجة العامية كلمة (مطرح) وكلمة (شرشت) التي وضعت إلى جانب الكلمة الفصيحة (رجلاه) ولم تغير من معنى العبارة بل زادتها قوة في الإيحاء والتأثير بأصواتها الموحية بالتشبث والنشوب واللصوق .

إننا لو دققنا في ألفاظ القصيدة وعباراتها لوجدنا أن كثيراً منها سهل المعنى قريب من اللغة اليومية ، لاسيما لغة الطبقة الوسطى من المثقفين . إلا أن

صورها الجديدة وتركيباتها الفنية الخاصة جعلتها تبدو وكأنها خلقت من جديد . وهذا هو ما يقصده الشاعر الناقد بقوله : « ثم تعالج بالصقل والنحت وترفع إلى أعلى مستوى من الإشراق والتوهج » .

وبما أن حاوي يدرك تمام الإدراك ما للصوت في الكلمة أو في العبارة من أثر بالغ في تعميق الفكرة وتوضيح الصورة وما للنغمة الموسيقية من قدرة على الإيحاء والنفاذ إلى أحاسيس المتلقي لذا فهو يختار لعباراته الأصوات والألفاظ المناسبة ويضعها في قوالبها الملائمة ؛ فهو حين يتحدث عن البحار وهو يخوض بحار الموت أو الدرويش وهو يتخبط في الوحل والركود والفراغ يختار قوافي وأصواتاً موحية بعمق الموت ورهبته وفظاعة الركود والفراغ ومرارة الضياع وقدمه مثل : (غريق ، سحيق ، عتيق ، صفيق ، عروق ، عميق) . وقوافي ذات أصوات طويلة توحي ببعد وعمق الفراغ مثل : (كهوف ، رواة ، هينمات ، ذكريات ، نائيات ، عراة ، موات ، حلقات) . وهو إذ يرسم صور الموت والعقم والركود ويحاول تثبيت هذه الصور في ذهن القارىء يختار ألفاظه وألوانه بعناية فائقة ، ويرسم ظلال صوره بعمق وبراعة ، فيختار مايقارب السبعين لفظة من الالفاظ التي تدل على مايعانيه البحار والدرويش ومايحيط بعالمهما من موت مثل : (حريق ، موت ، يميت ، رماد ، تنحم ، حشرج ، فاني ، يثور ، نفايات ، طحلب ، طفيلي ، موات ، طين ، أكفان ، غريق) ، ومن ركود مزمن وكسل : (فاتر ، رخي ، كسلى ، قابع ، ساكناً ، سمّرت ، يستريح) ، ومن الهرم والقدم (عريق ، عتيق ، شاخ ، عميق ، سحيق ، شمطاء) ، وللحياة التي أرهقها الضياع (دوار ، فراغ ، تمطت ، غوايات ، دوخ ، لست أدري ، مات الضوء) . هذه الكلمات وهي توضع في عبارات مثل : (دوار البحر ، عتمات الطريق ، ينشر الاكفان رزقاً ، تمطت أشداق الكهوف ـ يميت الحس ، حانة كسلى ، يميت الذكريات ، شرشت رجلاه في الوحل ، طحلب شاخ ، جلده الرث ، قابع في مطرحي من ألف ألف) . هذه العبارات تجسد في أذهاننا جثثاً محنطة وشبحاً رهيباً للركود الذي يعانيه الشرق . أضف إلى كل ذلك فإن الأفعال أو الجمل الفعلية التي اختارها

الشاعر كلها توحي بالصور المعاكسة والمناقضة للنشاط والحيوية والامتلاء والعطاء والخلاص ، أي أنها توحي بسلبية الوجود وسلبية الواقع الذي يعيشه مجتمع البحار والدرويش وسلبية الأعمال التي تصدر عن أفراده ، فليس هناك أكثر من دلالة على ذلك من (ينشر الأكفان ، تمطت في فراغ ، يميت الحس ، يميت الذكريات ، يمتص ماتنضحه الأرض الموات ، تنسل أكفاننا) . إننا أمام هذه الجمل الفعلية وغيرها نحس بأن حيوية الوجود وعناصر البقاء قد استهلكت واستنفدت .

لو قابلنا العبارات التي ذكرت وغيرها من عبارات (البحار والدرويش) مع عبارات وجمل وألفاظ قصيدة « الجسر » التي تعبر عن الفرح بالوصول إلى إشراقة الخلاص وإلى النهاية المرتقبة ، لأدركنا كيف أن الشاعر حاوي يعرف فعلا كيمياء الكلمة وأسرار اللغة ، ويعرف كيف يختار لكل كلمة قالبها المناسب ولكل صوت نبرته الملائمة . فلنقارن ألفاظ وعبارات « البحار والدوريش » بهذه العبارات : (ضوء المصباح ، حملت الحب ، يحيى ويعيد ، يتولى خلقه ، غسله بالزيت ، يجري البحر ، نطفر من قبو ، نشتد ونبني ، يعبرون الجسر ، يوافيك البريد ، يمضون ، أعطيت) ، ألا نجد أن الإيجابية هنا هي الطرف المعاكس لسلبية تلك العبارات ؟ إن إمكانية الشاعر وقدرته على استغلال طاقات اللغة وعناصرها الحية مكنته من انتقاء هذه الألفاظ والأصوات التي تنطق صادقة بمعاناته في كلتا القصيدتين .

إن لغة الشاعر في قصيدة « البحار والدرويش » مع حيويتها وطراوتها وقربها من روح العصر ولغة المجتمع الدارجة تمتاز بجديتها وقوة نفسها ووضوحها وتوهج رؤياها ودقة صياغتها . وهي مع غموض بعض عباراتها وتراكيبها وتكرار بعض ألفاظها وثقل بعض آخر على الأذن لوجود أثر الصنعة والإقحام فيه ، مع ذلك فإنها موحية ومملوءة بصور الواقع ومجسدة للمعاناة تجسيداً دقيقاً يشد المتلقي ويؤثر فيه ويشركه في تجربة الشاعر ويخلق نفس الأحاسيس في نفسه ، كما ويجعله يشعر بأن كل لفظة أو نبرة أو نغمة تمثل نبضة من نبضات قلب

الشاعر وشرياناً من شرايينه ، يساعده في كل ذلك بالطبع الجو الأسطوري الذي يستوحي منه الشاعر لغته ويجعله اكثر تأثيراً وأكثر ثراء .

إن الأساطير والرموز في شعر خليل حاوي هي قاموسه الثري الذي يستمد منه الكثير من مفردات لغته ويثري به دلالاته الفكرية والشعورية ويفجر من خلاله للقارىء طاقات من الإحساس بالكون والحضارة وبهموم الإنسان المعاصر ومشاكل المجتمع ومصير الوجود العربي . والأساطير لديه متنوعة الروافد ـ قد استخلصت من مصادرها الأولى بإحساس مرهف وذوق فني حاذق ، واندمجت في كيان القصيدة حتى أصبحت جزءاً منها . تشع بالمعاني والأحاسيس التي تفيض بها تجربته . ومع تنوع مصادر الأسطورة في شعر حاوي فإننا لانجد منها ماهو غريب على عالمه أو على قومه ؛ لأنه في حقيقته لايرضى « عن أسطورة غريبة مستمدة من الأساطير اليونانية أو الغربية بوجه عام » بل يوجب « أن تكون عربية وإلى حد بعيد شعبية ليتمكن الشاعر من تحويلها إلى رمز . . »(٢١) .

وفي قصيدة « البحار والدرويش » لانجد شخصية أسطورية معينة بقدر مانجد أجواء الأسطورة وتنفس الشاعر بأحاسيس الإنسانية من خلالها . فشخصية « السندباد » الأسطورية تلوح لنا في جو القصيدة ، ومن خلال الرحلة والمغامرة والتطلع والبحث ودوار البحر ، رغم أن الشاعر لم يصرح لنا باسم « السندباد » ، كما فعل في قصيدته « وجوه السندباد » ، وقصيدته الأخرى « السندباد في رحلته الثامنة » .

ومن خلال أسطورة «السندباد» وتجربته ومعاناته التي هي تجربة ومعاناة البحار نفسه نثر حاوي كثيراً من الرموز الفنية واستخدم كثيراً من الأساطير التي التحمت بالنسيج الشعري حتى ليصعب الحديث عن أسطورة بعينها ، لأنها قد ارتبطت بعلاقات كثيرة داخل القصيدة ؛ وبهذا تمكن حاوي من تحقيق ما أراده من : « تحويل الأسطورة والحكاية إلى رمز أساسي أو صورة غنائية ، يشف عنها نظام القصيدة دون أن يبرز في القصيدة على سبيل الوصف والسرد . . »(٢٢) .

وفي الحوار الذي دار بين البحار والدرويش ندرك أن الدرويش ربما كان رمزاً لتلك الطوائف من المجتمع الإنساني أو الشرقي التي يسيطر عليها الجمود والتزمت والركود فتعيش في إطار أعراف وتقاليد بالية معتمة تشل حركة المجتمع الانساني متذرعة بأسباب مفتعلة لا تمت إلى الحياة الإنسانية المتطورة بصلة ، أو تتنكر للحياة والوجود المادي على إطلاقه بحجة التوجه للوجود الروحي المطلق ، فلا تكترث بما يجري في الحياة القائمة وماتتطلبه هذه الحياة من حيوية ونشاط .

وربما كان الدرويش أيضاً في سباته وغيبوبته الطويلة ودواره المستمر رمزاً للانتظار الطويل ـ عبر عصور وعصور ـ انتظار إنسان لمعجزة تتفجر بالخير والعطاء دونما بذل وعمل أو جهد ، هذا الانتظار الذي يتحول أحياناً إلى قيمة مطلقة ، إلى ثبوت وعجز واتكالية مهلكة والتصاق بالمكان والزمان حتى يصبح الانتظار لوناً من ألوان الموت .

وقد يكون الدرويش أيضاً رمزاً لذلك القطاع من المجتمع الشرقي الذي لايرى حضارة العالم الجديد إلا من جانبها الموحش المنفر ؛ إذ ليست هي في نظره سوى (طين ، وهج ، حمى ، رماد ، نفايات ، موت) ، وإنها مهما طال بها الزمن لابد أن تموت وتحترق وتعود كما كانت في الماضي ؛ لذلك فإن هذا القطاع من المجتمع يعاني من تعقيد نفسي وتقوقع وانعزال عن مجرى الحياة النابض .

هذه المفاهيم المتعددة وغيرها للرمز الواحد تعد في الحقيقة من دلائل ثراء هذه التجربة الشعرية وعمق المعاني والأفكار التى تشتمل عليها أو توحي بها . وبهذا يكون الشاعر هنا قد حقق فكرته القائلة بأن « الرمز الشعري يجب أن يكون بعيداً قريباً في آن واحد ، ويكون صورة تعني ماتعنيه في ظاهرها ، وتوحي بأهداف تمتد وراء ذلك الظاهر ، كما أنه أفصح عن مدى تأثره بأفكار (كونراد) الذي رأى أن « الأدب كله بناء رمزي [أي] أن الأدب يحتوي على معان واحتمالات معان لايمكن أن تستنفذ بالشرح والتأويل . . »[٢٣] .

ومن بين الرموز والألفاظ الأسطورية التي نواجهها في قصيدة « البحار والدرويش » لفظ (الغول) الذي يرمز الشاعر به إلى الدمار والهلاك الذي

تمخضت عنه (الحياة) الغربية ، أو إلى « الحضارة » الغربية نفسها أو إلى الغرب عامة ، وبذلك يوحي بحقائق أخرى خفية ومضاعفات شعورية متعددة .

ومن كل ذلك ندرك أن الشاعر قد استطاع أن ينتزع من عالم الأسطورة والرمز الكثير من ألفاظه وإيحاءاته وصوره الفنية ليشكل من خلالها بناء القصيدة متمشياً مع امتلائه الوجداني وصدق معاناته . ومن خلال بحثنا في الرموز والألفاظ الأسطورية التي وجدت في قصيدة « البحار والدرويش » نستطيع القول أيضاً بأن هذه الرموز مع مايعتري بعضها من الضبابية والغموض فإنها لاتعبر عن ذاتية مغلقة ولاتصل إلى حد الألغاز ، وليست بمصطنعة أو صادرة عن قصد يراد به الغموض والتعتيم ذاته . وإنما هي رؤيا تنفذ عبر الواقع إلى الحقائق الخفية التي تكمن وراءها .

بقدر ماتكون الصور الشعرية مرتبطة بالتجربة والمعاناة تكون مرتبطة بالأسطورة والرموز ، وكما أن الشاعر ينتزع من الأسطورة والرمز لغته وقاموسه الشعري كذلك يستوحي منها صوره الحية التي تشترك بصورة فعالة وأساسية في بناء القصيدة . فالرمز والأسطورة إذن يساعدان على إيجاد الصور الموحية التي تثري التجربة الشعرية ذاتها ، لاسيما عند شاعر فنان ذي إحساس مرهف وخيال خصب مثل حاوي .

ولقد استطاع حاوي في قصيدته « البحار والدرويش » أن يستغل طاقاته الخصبة وملكاته اللغوية والبلاغية والفنية ، وأن يستمد من عالم البحار والدرويش صوراً شعرية مؤثرة اعتمدت في تكوينها تارة على الاستعارة وتارة أخرى على المجاز أو التشبيه بجميع أنواعه .

يهدف الشاعر دائماً إلى أن يعمق التجربة في نفس القارىء ويسعى إلى إشراكه في الموقف الشعوري وإلى تعميق إحساسه بالمعاناة ، لذا فهو يفتح أمامه آفاقاً من الخيال الذي يتجسد فيه الواقع،يرسم له عالم البحار الذي يتخبط في متاهات الضياع والظلام في مثل هذه الصورة : « ومدى المجهول ينشق عن المجهول » ، وبذلك يختصر الرحلة ويحسس القارىء بحلقات الضياع التي

لاحدود لها . ويستعير الزرقة للأكفان التي تنتظر الجثث الهامدة ـ والزرقة رمز الموت أو رمز الحزن والكآبة والجمود أو الورم والألم . . . ثم يضع هذه الاستعارة في صورة رهيبة مفزعة تجسد خطر البحر المحيط بالبحار تجسيداً دقيقاً ورائعاً : « ينشر الأكفان زرقاً للغريق » . وتتوالى صور الموت من حين إلى حين لتؤكد الإحساس به . وهذه الصور تتكرر ولكن في ألوان وأشكال مختلفة كل صورة منها لها طابعها ووقعها وأثرها الخاص بالموت والخدر كما نجد في صورة : « مطرح رطب يميت الحسى » ، وصورة : « يد شمطاء من أعصابه تنسل أكفاناً له » . وليس هناك أفظع وأدل على الهرم الذي لاشيء بعده سوى الموت من هذه الصورة التي تشترك الاستعارة في إحكام نسجها .

إن عالم البحار عالم راكد ممل رهيب مخيف ، ولكن الشاعر لايسرد لنا كل هذه الصفات وإنما ينقلنا إلى صورة تحمل من المعاني أضعاف ذلك وهي صورة « الكهوف » ، فصورة الكهوف لوحدها تكفي للتعبير عما في عالم البحار من حياة تافهة ، وهي كناية عنها . ثم يستعير للكهوف أشداقاً فتزداد الصورة رهبة ووحشة وتتحرك هذه الكهوف ولكن حركة عكسية للنشاط ، حركة تزيد في تجسيد الخمول ويتحرك الشبح « الكهف » ، ويتجسد في شكل أكثر فظاعة وبشاعة : « وتمطت في فراغ الأفق أشداق الكهوف » . وهكذا تتكامل صورة المأساة .

ولنتمعن قليلاً في هذه التشبيهات الدقيقة للمجتمع أو العالم الذي يخوض فيه البحار وما توحيه من صور فنية رائعة : « حانة كسلى » ، « غائب عن حسه » ، « يمتص ماتنضحه » ؛ خدر وركود واستهلاك من دون عطاء . « نخيل فاتر الظل رخي الهينمات » ؛ فتور في الحيوية والنشاط . «مطرح رطب» ؛ إنها الرطوبة التى تبعت الشلل ، «فراغ الأفق» ، الأرض الموات ، وهج الحريق . هذه صور راقصة باكية ، راقصة النغم والصوت والألوان ولكن وراءها عيون تدمع .

وقدرة الشاعر على رسم اللوحات الفنية الجذابة تتجلى في روعتها حين تصور الدرويش الذي « شرشت رجلاه في الوحل وبات ... ساكنا يمتص ما تنضحه

الأرض الموات» ، ولاشك أن هذه الصورة الرائعة تجبرنا على أن نتخيل هول الموقف وتفاهة الحال الذي عليه الدرويش عندما نتخيل صورة لإنسان سمرت رجلاه في أرض عفنة موحلة وبقي ثابتاً حتى صار قطعة من المستنقع ، وتشرب في جسمه العفن والوحل حتى صيره جسداً تافهاً .

إننا من خلال هذه الصورة نرى الدرويش في وحله ، ونشم مافي جسده العاري من رائحة عفنة نتنة ، وتتكامل صورة الدرويش وتتجسد اللوحة الفنية أكثر فأكثر بهذه الصور « في مطاوي جلده ينمو طفيلي » ، « طحلب شاخ على الدهر » ، « غائب عن حسه لن يستفيق » ، « رقع بالزهو الأنيق ، جلده الرث العتيق » . . . هذه لوحات ناطقة رسمتها يد فنان بارع ، اختار ألوانها وظلالها وأطرها بعناية ودقة : الطفيليات النباتية الاتكالية والطحالب الخضراء العارية من الجذور والسيقان والفروع ، الجلد الرث العتيق . كل هذه الصور المترابطة المتلاحمة تزيدنا إحساساً بمدى ركود هذا المستنقع الذي يرقد فيه الدرويش من أزمان سحيقة ، والشرق العربي أو مجتمع الدرويش خاصة ، وإن لم يكن في واقعه بهذه الفظاعة ولكن عدسة هذا المصور الشديد الحساسية قد التقطت مثل هذه الصور الملونة الرائعة وربما غايرت الصورة حقيقة الواقع أو بالغت فيه بعض الشيء .

والشاعر إذ يرسم لنا صوراً حسية ملونة عميقة الظلال للموت والعقم ، في الأكفان الزرق أو في اليد الشمطاء والطحالب الهرمة والطين الموات . . . لاينسى أن يذكرنا بموسم الخصب ، ويعطينا صورة متوهجة للحيوية الدافئة والنشاط والعطاء ، « الخصب المدوي في العروق » ليجعل القارىء يحكم بنفسه بخلو عالم الدرويش من هذه الصورة أو هذا الخصب وبالتالي يؤمن بتجربة الشاعر البحار وصدق رؤياه ، كما يغريه ويبعث في نفسه الطموح إلى التوجه نحو منافذ النور ومنابع الحيوية ومراتع الحياة الخصبة وإلى الخلاص الذي يتوق إليه .

ويغوص الشاعر في أعماق الدرويش ليصور لنا حضارة الغرب في نظره وداخل قرارة نفسه ، فيرسم لنا صورة تفيض حيوية ، ندرك إيحاءاتها بأبصارنا

وأسماعنا وأحاسيسنا : « وإذا بالأرض حبلى تتولى وتعاني » . هذه حضارة الغرب في نظر الدرويش (حبلى) أخصبت ، ولكنها (تتولى وتعاني) مما أخصبت وأنتجت . إنها تقاسي مرارة الحاضر وهي تحمل ثمرة إخصابها . ويمكن أن تفسر هذه الصورة على أنها تعكس جانبي الحضارة ، الجانب المعطي والمنتج ، والجانب الموحش المنفر ، جانب الخير وجانب الشر ، إنها تحمل رموزاً غنية ودقيقة .

إن القارىء لقصيدة « البحاروالدرويش » يمر بفيض من الصور الحسية المترابطة التي تتحد وتتلاحم لترسم وتجسد لنا لوحة فنية دقيقة صادقة ساحرة الألوان والظلال ، لوحة شرقية رائعة لرحلة السندباد الباحث عن كنوز تكدست تحت الأرض ، رحلة بين شواطىء الشرق وموانىء الغرب هدفها البحث عن المعرفة والحقيقة عبر واقع الإنسان الشرقي المعاصر نفسه .

ومما يزيد القارىء إحساساً بجمال هذه القصيدة أو هذه اللوحة الفنية ويزيده تأثراً بها تلك النغمات الموسيقية والإيقاعات الداخلية التي تتجاوب مع التجربة وتنسجم مع المعاناة الوجدانية الصادقة ومع الصور والرموز الموحية .

والقارىء يحس حين يقرأ القصيدة بنغمات موسيقية حادة قوية ودافئة . والموسيقية التي تتلألأ وترقرق في القصيدة فتحيلها إلى لحن شجي ونشيد راقص وحزين في آن واحد . وهذه الموسيقية في الواقع حصيلة أمور مهمة بالإضافة إلى رؤية الشاعر الصادقة وأفكاره وصوره الساحرة : من ذلك اختيار الألفاظ والأصوات المنسجمة مع الفكرة والصورة والرؤية ، ثم شكل بناء هذه الألفاظ ، وكذلك خضوع القصيدة لنمط من الإيقاع « المأساوي » يستمر حتى آخر أبياتها ؛ فالقصيدة تلتزم تفعيلة عروضية واضحة وثابتة هي تفعيلة بحر الرمل (فاعلاتن ـ فاعلات) دون أن تتقيد بعددها الثابت في البحر . وقد حرص الشاعر على أن يجعل القصيدة مقفاة ولكن دون أن يلزم نفسه بقافية واحدة تستمر حتى آخر أبياتها ؛ وإنما سعى إلى أن يجعل القافية تخضع للرؤية والصورة والتجربة وتنبع من واقعها . وبذلك حقق فكرته التي تقرر أن

« تنويع القوافي واعتماد التفعيلة الواحدة أمر ضروري لاستيعاب التجارب الكلية الموضوعية الذاتية التي تفرد بها الشعر الحديث »(٢٤) .

وقد حرص خليل حاوي على أن يختار لقصيدته القوافي التي توحي ـ كما تقدم القول ـ بعمق المأساة وقدمها مثل : (عريق ـ سحيق ـ صفيق ـ حريق ـ عتيق) ، أو توحي بالبعد اللامتناهي للفراغ والتفاهة وبالعمق في المأساة والحزن أيضاً مثل : (نائيات ، ذكريات ، عراة ، حلقات ، موات ، رواة) . ومع أننا قد نحس بأن القافية في القصيدة نابعة من واقع الرؤية ، إلا أننا في الوقت نفسه نشعر بأنه ليس من باب الصدفة أن تتكرر القافية المنتهية بصوتي (الياء والقاف) ، والقافية المنتهية بصوتي (الألف والتاء) . إن الشاعر يدرك تمام الإدراك مدى ماتوحيه هذه الأصوات من عمق في التأثير والإحساس بواقع المأساة ولهذا فذوقه الموسيقي اختارها دون غيرها ، وسكن معظمها ليجعلها كالأنين المتواصل .

من خلال ماسبق يمكن القول بأن حاوي قد استطاع إلى حد كبير أن يحقق في قصيدة البحار والدرويش نظريته في الإيقاع الشعري والتي تؤكد على أن « كل قصيدة لايمكن أن يكتشف فيها نمط من الإيقاع أو نظام من الهرموني يميزه عن الإيقاع الاعتباطي في النثر فمن الخير أن تنقل إلى نطاق النثر ، وليس هناك مايمنعها إذا توفرت فيها الشروط من أن تكون نثراً جيداً وأدباً كبيراً . لهذا كله وجدت أن خير نمط من الإيقاع ماكان منضبطاً بوزن تحرر من قيوده القديمة »(٢٥). والتحرر من قيود الوزن القديمة عند حاوي لايعني نبذ الأوزان أو البحور الشعرية المألوفة أو التخلي عنها برمتها ، وإنما يعني « التنوع من ضمن الوحدة : فهي [أي القصيدة الحديثة] تدعي إيقاعاً ملحمياً ، ثم تحتوي القصيدة إيقاعاً مأسوياً ثم إيقاعاً آخر غنائياً ، وهنا تتعدد الإيقاعات . ولكن يجب أن يظل هناك نوع من الوحدة . هذا النوع من الوحدة لايمكن أن يقرر تقريراً تجريدياً ، لأن هذا الإيقاع هو من أدق عناصر الشعر ، ولايمكن أن يدرك إلا في مباشرة القصيدة وفي مباشرتها . . »(٢٦). وإذن فالتغيير عند حاوي يجب أن

يقع في إطار الإيقاع الشعري العربي وليس خارجه ، على خلاف مايراه بعض دعاة الشعر الجديد وخصوصاً دعاة الشعر الحر منهم(٢٧) .

إلى جانب سير قصيدة « البحار والدرويش » على نغم موحد ونظام إيقاعي متميز ، فإن الشاعر قد قسمها إلى مقاطع أو أناشيد ، تاركاً بين النشيد والنشيد فراغاً جزئياً ليتسنى للقارىء أن يتملى القصيدة ويستوعبها فتنمو بعد ذلك أناشيدها في نفسه بفعل التداعي والربط(٢٨) .

وفي نهاية المطاف ، ربما يبدو للقارىء لأول مرة من قراءته لقصيدة « البحار والدرويش » بأن فكرتها غامضة ومعقدة وأقرب إلى التذمر والتشاؤم منها إلى الثورة والتفائل ، وتلوح له شخصية الشاعر بنفسية مأساوية معتمة ومتمردة وسلبية ، إلا أن الإحساس بذلك قد يتضاءل لديه عندما يعيد قراءته القصيدة ويتمثل عباراتها ورموزها وترتبط في ذهنه صورها ويستوعب فكرتها . وعندما يواصل هذا القارىء قراءته لبقية القصائد المكونة لديوان حاوي أو مجموعة « نهر الرماد » ، وهي خمس عشرة قصيدة ، يدرك عندها أن قصيدة « البحار والدرويش » ماهي في الواقع إلا الفصل الأول من هذه المجموعة المترابطة ، وماهي إلا مرحلة أولى من عدة مراحل يظل الشاعر يسير عبرها وتظل تجربته الشعرية تمتد حتى تصل « الجسر » وهي القصيدة أو المرحلة الأخيرة في « نهر الرماد » ، وعندها يتكشف له النور ويضيء الطريق ، ويتوهج الأفق فتتغير الصورة ، ويصبح الرماد البارد لهباً متوهجاً ، والركود والفتور حيوية ونشاطاً ، والعتمة والظلام ، مصباحاً منيراً ، والثبات تغيراً والجمود ثورة ، والأرض العفنة الموحلة أرضاً خصبة خضراء صلبة ، والموت حياة . وعندئذ يدرك أن الشاعر لم يكن شخصية معقدة ونفساً متشائمة بالقدر الذي كان يتصور ، وإن اعتراه شيء من الجموح أو الجنوح ، وإنما هو في الحقيقة مصور حاذق ، التقط لنا من صور الماضي وصور الحاضر مايعكس واقع التجربة ورسم الحياة كما كانت في الماضي القريب وكما هي عليه الآن ، حلوة أحياناً ومرة أحياناً كثيرة أخرى ، وإن بالغ في تصويرها وفي تجسيد المأساة فيها . .

إن الشاعر الحق عصب حي حساس يقظ ، وقلب شفاف مرهف ، يدرك

ويعاني ويشعر بما لا يشعر به غير الشعراء ، ويحس بالمرارة قبل غيره ، ويتجاوب صدى الألم الإنساني في داخله ويصرخ في أعماقه ، فلا غرابة لو لمسنا الحدة والطيش والغلو أحياناً فيما يقول : إنه صراخ من الأعماق . .

هذا فضلاً عن أن حاوي في حقيقته يرى كما يرى الشاعر الايرلندي (جون ميللنجتون سينج) « أن على الشعر أن يكون عنيفاً قبل أن يكون جميلاً »[٢٩] .

على أن فرح حاوي بالوصول إلى إشراقة الخلاص وسروره بعالم الشرق الجديد بدأ قبل قصيدة « الجسر » وبصورة أخص وأكثر وضوحاً في قصيدته « بعد الجليد » . إن عنوان هذه القصيدة نفسه يوحي بالتفاؤل ، هذا بالإضافة إلى المقدمة القصيرة التي ألحقها الشاعر بالقصيدة ، يقول حاوي في هذه المقدمة :

« في هذه القصيدة التي تعبر عن معاناة الموت والبعث ، من حيث هي أزمة ذات وحضارة وظاهرة كونية ، يفيد الشاعر من أسطورة تموز وما ترمز إليه من غلبة الحياة والخصب على الموت والجفاف ، ويفيد من أسطورة العنقاء التي تموت ثم يلتهب رمادها فتحيا ثانية »[٣٠] .

وليس هناك أدل على التفاؤل ، والتبشير بالحياة والخصب والخلاص والبعث من جديد من هذه الأبيات فيها :

أمماً تنفض عنها عفن التاريخ
واللعنة والغيب الحزينا
تنفض الأمس الذي حجّر
عينيها يواقيتا بلا ضوء ونار
تنفض الأمس الحزينا
والمهينا
ثم تحيا حرة خضراء تزهو وتصلي
لصدى الصبح المطلّ
وتعيد
في « ضفاف الكنج » « للأردن » « للنيل » تصلي وتعيد[٣١] .

إن ضفاف الكنج ، والأمس الحزين ، وبحيرات الملح البوار ، وعتمات الطريق والكهوف الفاغرة الأشداق ، والمطرح الرطب والطحالب الهرمة واللبلاب الصفيق والنفايات والرماد والحريق ، هذه كلها تستحيل هنا إلى خصب ونماء ونشاط وحياة ، والأمة تتحول إلى أمة أخرى : تنفض عنها جلاميد الماضي التي كانت تحجب عنها الضوء وتحيا حرة خضراء زاهية ثرة العطاء ، وتصلي لإطالة الصبح المطل المشرق عليها .

الهوامش

١ - الدكتور خليل حاوي شاعر وناقد عربي لبناني توفي في يونيو حزيران من عام ١٩٨٢م عن عمر يناهز الستين عاماً. له أربع مجموعات شعرية هي: نهر الرماد، الناي والريح، بيادر الجوع، من جحيم الكوميديا. ويعتبر حاوي أحد رواد حركة الشعر العربي الجديد.

٢ - انظر خليل حاوي في «قيم جديدة في الشعر العربي الحديث» ندوة الآداب، الآداب، العدد الثاني، السنة الثانية عشرة، ١٩٧٠م، ص٢٤.

٣ - المصدر السابق / ص٢٦.

٤ - انظر مجمل تصريحات خليل حاوي في الندوة المشار إليها أعلاه، الآداب، ص٢٤ - ٢٨.

٥ - عفاف بيضون: «التطور في شعر خليل حاوي من نهر الرماد إلى الناي والريح»، ضمن ديوان خليل حاوي (بيروت: دار العودة ١٩٧٩م)، ص٣٧٩.

٦ - من مقال لحسين مروة بعنوان «بيادر الجوع»، انظر ديوان خليل حاوي، ص٤٥١.

٧ - عفاف بيضون: «من مقدمة الطبعة الاولى»، خليل حاوي، نهر الرماد، ط٢ (بيروت ١٩٦١م)، ص٢١.

٨ - نقلت بتصرف عن حسين مروة، بيادر الجوع، ديوان خليل حاوي، ص٤٥٢.

٩ - انظر مقدمة الشاعر لقصيدته «البحار والدرويش»، الديوان، ص٩.

١٠ - خليل حاوي، الديوان، ص٩.

١١ - خليل حاوي، الديوان، ص١٤١.

١٢ - خليل حاوي: «الناي والريح»، الديوان، ص٢٢٨ - ٢٢٩.

١٣ - خليل حاوي، الديوان، ص٢٣٧.

١٤ - خليل حاوي: «الجسر»، الديوان، ص١٣٨ - ١٣٩.

١٥ - عبدالوهاب البياتي، الديوان (بيروت، ١٩٧١)، ص٢٢٩.

١٦ - خليل حاوي: «ثورة الشعر الحديث في معطياتها الاساسية»، الآداب، بيروت، يونيو ١٩٦٩م، ص٤٢.

١٧ - خليل حاوي؛ «ثورة الشعر الحديث»، ص٤٢: انظر كذلك ماصرح به حاوي في ندوة الآداب المشار إليها أعلاه، ص٢٦ - ٢٧.

١٨ ـ انظر ماكتبه (ت . أس . إليوت) حول هذه الفكرة ضمن مقاله :
« Tradition and the Individual Talent ». in Selected Essays of T. S. Eliot new edition, (New York : HarcourtBrace And Commpany, 1950 PP.3-11
انظر كذلك :
Jan MukarOvsky, « From Standard Language and Poitec Languag », in Crtical Theory Since Plato, ed, by Harzard Adams, (New York : Harcourt Brace Jovanovich, INC. 1971), PP. 1050-57; See also P. 1049

١٩ ـ انظر خليل حاوي : « نظرية الخلق العضوي في الشعر ونقده » ، الآداب ، بيروت ، نوفمبر (١٩٦٧) ، ص ١٨ ـ ٢٢ ؛ انظر كذلك : جهاد فاضل : « خليل حاوي شاعراً ومفكراً » ، الحوادث ، رقم ١١٨٥ ، السنة الثالثة والعشرين ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٥٠ ـ ٥١ .

٢٠ ـ خليل حاوي : « الخلق العضوي في نظرية الشعر ونقده » ، الآداب ـ السنة السابعة عشرة ـ العدد الأول ـ كانون الثاني / يناير (١٩٦٩م) ، ص١٨ .

٢١ ـ خليل حاوي : ندوة الآداب ، ص٢٧ .

٢٢ ـ خليل حاوي : ندوة الآداب ، ص٢٦ .

٢٣ ـ المصدر السابق : نفس الصفحة : انظر كذلك : خليل حاوي ، « ثورة الشعر الحديث » ، ص٤٣ .

٢٤ ـ خليل حاوي : ندوة الآداب ، ص٢٨ .

٢٥ ـ نفس المصدر السابق ، نفس الصفحة .

٢٦ ـ خليل حاوي : ندوة الآداب ، ص٢٨ .

٢٧ ـ انظر : رجاء عيد ، التجديد الموسيقي في الشعر العربي ؛ دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي . (الاسكندرية : منشأة المعارف ، د . ت) ، ص ٢٢٨ ومابعدها ، ٣١٢ ـ ٣١٣ .

٢٨ ـ لقد تحدث حاوي في مقالته « ثورة الشعر الحديث » المشار إليها عن نهجه في تقسيم القصيدة إلى مقاطع ، وطبق ذلك في معظم قصائده محاولاً تحقيق نفس الغرض المذكور .

٢٩ ـ خليل حاوي ، ندوة الآداب ، ص٢٤ .

٣٠ ـ خليل حاوي ، الديوان ، ص٨٥ .

٣١ ـ المصدر السابق : « بعد الجليد » ، ص٩٦ ـ ٩٨ .

بنية الخطاب الشعرى

مرثية بكر بن حماد* لابنه عبدالرحمن نموذجا

الشيخ بوقربة

ربما كان بكر بن حمّاد أقلّ الشعراء إثارة فى الدراسات ، الحديثة ، على الرغم من شهرته التى طارت فى الأفاق ، واتصاله بالخليفة العباسى المعتصم ومديحه له ، وكذلك اتصاله بكبار الشعراء العباسيين أمثال دعبل بن علي الخُزاعي (ـ ٢٤٦هـ) .

ومن المؤكد أنّ بكر بن حمّاد لم ينل ماهو أهل له من النقد والتحليل إلاّ النزر اليسير ، إذا قيس بالحظوة التي نالها غيره من معاصريه ـ في مشرق العالم العربي ومغربه ـ ممن يساورونه فى الإبداع الشعري، أو من هم دونه فيه .

على أنّ هذه الدراسة إن كانت لا تستهدف ردّ الاعتبار ؛ فإنّها فى الوقت نفسه لا تدَّعي الريادة باقتحامها موضوعاً بكراً لم تهتم به أقلام الدارسين ، الأمر الذي يعطيها طابع الجدّة . إنها على العكس من كلّ ذلك تهدف إلى إنجاز دراسات عن شعرائنا بأدوات حداثية تسبر أغوار النَّص الشعرى للكشف عن مستويات الخطاب فيه .

وهنا ننبّه على أنّ المنهج الذي اصطنعناه من أجل إنجاز هذه الدراسة ، منهج يجد أغلب ملامحه فى « سيميولوجيا الدلالة » كما حدّدها « رولاند بارث »[1] (Roland Barthe) ، كما ينظر منهج هذه الدراسة إلى الشكل بمقدار ما ينظر إلى المضمون بنظرات توفيقية تقدّم إلى قارىء شعر بكر بن حمّاد مفاتيح الإبداع الشعري عنده ، مع مراعاة مستويات الخطاب بمواصفات تفرض نوعاً خاصاً من أدوات التحليل والتناول .

إذا تساءلنا عن الظرف الذي نظم فيه بكر بن حمّاد مرثيته في ولده عبدالرحمن ، نجد أنَّ كلّ ما عاشه بكر بن حمّاد من أحداث مختلفة يصلح مناسبة لهذه القصيدة . لهذا وجب علينا تحديد سنّ الشاعر حينما نظمها ، ومن ثمة معرفة تجاربه الحياتية والنفسية والفنية . من هنا نجد أن الشاعر أنشأ هذه القصيدة فى

شيخوخته ؛ فقد اصطحب الشاعر ابنه عند عودته من القيروان ، فتربّص لهما لصوص في الطريق ؛ فقتلوا الابن ، وجرحوا الشاعر جراحاً لا تندمل ، وخلى الشاعر ولده صريعاً ، ومضى مكلوم الجسد والقلب يتذكره ، فقال :(٢)

بكيتُ على الأحبة اذ تولوا
ولو أنّي هلكت بكوا عليَّا
فيا نسلي بقاؤك كان ذخراً
وفقدك قد كوى الأكباد كيَّا
كفى حُزناً بأني منكَ خلْو
وأنَّكَ ميِّت وبقيتُ حيَّا
ولم أَكُ آيساً فيسئتُ لمَّا
رميتُ التُّرْبَ فوقك من يديَّا
فليتَ الْخَلْقُ إذ خُلِقُوا أطَاعُوا
وليتَك لم تَكُنْ يابكرَ شيَّا
تَسِرْ بأشهر تَمْضِي سِرَاعاً
وَتُطْوىٰ في لياليهنَّ طَيَّا
فلا تفرحْ بدنيا ليس تَبْقَى
ولا تأسف عليها يا بنيَّا
فقد قطع البقاء غروب شمس
ومَطْلَعَهَا علينَا يَا أُخَيَّا
وليسَ الهم يَجْلُوهُ نهار
تدورُ له الفراقدُ والثريَّا

ميتة بالغة التأثير تلك التي ماتها عبدالرحمن ، ومما زادها إيلاماً ظرفها الخاص ؛ فقد سافر الشاعر بصحبة ولده عبدالرحمن إلى تيهرت ، لكن الموت كمن لعبدالرحمن في الطريق في أسلحة اللصوص ، فقُتِل ، وجُرح الشاعر جراحاً لا تُربط .

ثكل مؤلم في ساعة إخفاق وجزع ، في مرحلة وهن فيها عظم الشاعر ؛ فقد خسر الشاعر ابنه فى مرحلة كان فى أشد الحاجة إلى مساعدته ، لكن ما يهوّن من خطب الشاعرِ المسنّ أنّه عما قريب لاحق بابنه ، وأنّ فَقْدَ الأحبة وانصرام الأخلاء من سُنَّةِ الحياةِ التي لا يجرؤ المرء على تغيير مسارها .

وسنحاول دراسة المحاور النفسية التى غذّت مأساة الشاعر ، ويأتى في مقدمتها التمزّق ؛ والتمزّق ـ كما هو متواضع عليه ـ حالة ازدواج فى الكيان النفسي ينعكس معها انشطار الوعي الشخصى بفضل ضغوط خارجية ، أو تناقضات داخلية تصوّر مأساة الشاعر المرّة .

وإذا عدنا إلى النصّ وجدنا الشاعر يصوّر مأساته بالحديث عن تجربته الحياتية التي باءت بالفشل بموت ابنه عبدالرحمن فى ريعان شبابه ، فطُعِنَ الشاعر طعنة قوية مزّقت وجدانه ، وأذابت قلبه حزناً على فراق ابنه الذي بكاه بكاء مُرّاً في هذه القصيدة . فقد تأسف الشاعر على فراق ولده ، ولعلَّ ربط البكاء بالأسف يوحى بتداعيات مكانية وإحساسية . ، البكاء يدعو إلى جانبه ومصاحبته الأسف ، ومردّ ذلك تداعيات الذاكرة .

وتشتدّ ضغوط المتناقضات ، وإيلام المتفارقات على إحساس الشاعر المجروح وكيانه الوجودي ؛ فتتفجّر تفجُّراً متأزماً يصوّر مأساته القائمة على التمزق يغذيه الشعور بالحيف والحرمان ، فيصوّر الشاعر مأساة ازدواجه وانشطاره تصويراً فيه كثير من مظاهر التحطيم الذاتى لنفسه المتصدّعة .

وإذا عدنا إلى دلالة الألفاظ ، فاحصين مجال المعاني الفنية المتصلة بالزمان في هذا النص ، نرى ـ بادىء ذي بدء ـ أنّ الشاعر يقابل بين زمانين متناقضين : الزمن الطويل الماضي الذي عاشه وابنه صنوين قد ضاع كلّه بهلاك الابن ، حتى إنه ليبدو وكأنه لا شيء بالنسبة للشاعر . والزمن الحاضر المفعم بالمرارة والقسوة والحرمان .

هذه المقابلة بين الزمانين تُشعرنا بعمق المأساة . بيد أنّ هذا الشاعر كما انتبه

إلى ضياع الزمن السالف سُدىً على سابق توطده ومِنعته وطيبه ، ينتبه انتباهة قوية إلى المكان ؛ لقد مات ابنه ، ولم يبق منه سوى هذا القبر يشغل حيّزاً في المكان يصل الشاعر بالموت ، بعدما أضاع كلّ زمان قضاه مع ابنه الهالك ؛ فالزمان لدى الشاعر مطلق لا قبل له ولا بعد ، والمكان كذلك مطلق ، ومن ثمَّ يخرج الشاعر من رثائه لابنه إلى رثاء الإنسانية قاطبة ، وتصوير مأساتها القائمة على الزوال وعلى عدم استرداد الغائب .

نتتقل ـ الآن ـ إلى دراسة مقاييس نقد الألفاظ والجملة في هذا النصّ ، وهي كالتالى :

أولا : الألفاظ :

أ ـ الدقة :الدقة فى اختيار الكلمة ،أي استعمال أكثر الألفاظ دلالة على الانفعال ، بحيث لا تزيد على المعنى ولا تقصر عنه ، بل تحيط به وتجلى عنه[٣] . وقد وقفنا في النص عند ألفاظ معينة أبنت الدقة فى اختيارها . وقد جاءت هذه الألفاظ محكمة الدلالة على ما يعنيه الشاعر ، فعبرت عن معاناته في كل أبيات النص . فلو أخذنا ـ مثلاً البيت الأول :

بكيتُ علـى الأحبـة إذ تـولّـوا
ولــو أنّي هلكتُ بكــوا عليّــا

نجد أن ألفاظه جاءت دالة على ما يعنيه الشاعر ؛ فقد عبرت عن معانيها ، حتى ليكاد المعنى يبرز من حروف الألفاظ ؛ فالالفاظ : (بكيت) ، و(تولوا) ، و(هلكت) ، و(بكوا) كلّها تدلّ على الحزن والألم ، وتشيع جوّ هذا الحزن فى النصّ . وقد جاء هذا الجوّ منسجماً مع موضوع النص الذي يصوّر حزن الشاعر على ابنه الهالك .

ب ـ الإيحاء لا يعدو معنى اللفظة المدلول اللغوى ؛ فالإيحاء يعني الإثارة والإيماء . ونقديا إيحاء اللفظة يعني إثارتها فى نفس المتلقى[٤] ، فتثير فيها معاني

عديدة تجسد معاناة الشاعر التي تنصهر في أعماقه . فإذا تأملنا الأبيات (٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ . ٨) نجدها توحي للمتلقى بالإحساسات المأساوية التي هيمنت على الشاعر ؛ فعبّر تعبيراً زاهداً في الحياة التي لا دوام لها . وقد حقق هذا الإيحاء المواد الصوتية بايقاعها ، والتئامها فى ألفاظ ذات حمولة معنوية خاصة في تراكيب نحوية ملائمة متعادلة صيغت صياغة حكمية شبيهة بما يرد في الاستدلال المنطقي من ذكر مقدمة كبرى ونتيجة .

ج ـ السهولة :

سهولة اللفظة تتجلى في عدم تنافر حروفها ، وفى سهولة نطقها على اللسان ، وعذوبة وقعها على الأذن ولعلّ السهولة هي أبرز خصائص النص . وتؤدي هذه السهولة إلى دلالات متعدّدة توحى للمتلقى بتجربة الشاعر المرّة التي يعانيها من جراء فقده لابنه .

د ـ الألفة :

وهى أن تكون اللَّفظة قريبة مألوفة مفهومة ، ليست غريبة لا تُفهم إلَّا بالمعاجم . وما قلنا في سهولة ألفاظ النصّ ، يصحّ في ألفتها حتى ليكون الشاعر شاعراً معاصراً . وبعبارة اخرى ، إنَّ ألفاظ النصّ جاءت مألوفة تساعد المتلقي على فهم النصّ ومشاركة الشاعر مأساته وجوّه النفسى المفعم بالمرارة والأسى .

هـ ـ الشاعرية :

الكلمة الشعرية ، هى الكلمة السّهلة الأليفة الموحية ، فبعض الكلمات المخالفة لهذه الصفات ، لا يستسيغها الشعر لأسباب أهمّها ضعف الإيحاء . والشعر على العكس يشغف ببعض الكلمات الموحية ، ذات الإشارة العامة لوجدان الغير[٥] . والنصّ حافل بمثل هذه الألفاظ ؛ فلفظة (البكاء) ، (يئست) ، (قبرك) ، (آيساً) كلّها تبعث الإثارة والانفعال فى نفس المتلقي ؛ وذلك قصد رسم الجوّ العام الذي يطبع النصّ .

و ـ الإفادة :

تعني الكلمة المفيدة ، ألا تكون حشواً ، وعانية لما عنته كلمة أخرى فى البيت ، وقد يُقبل الترادف إذا كان مؤكداً . وإذا تأملنا ألفاظ النصّ ، وجدنا أنَّ إفادة اللَّفظة يقرّرها وضعها فى الجملة ، وكذلك ترادفها لمجاورتها ، ووقع حروفها الذي ساهم فى إجلاء المعنى الذي يصوّره الشاعر للمتلقي ؛ فألفاظ البيت الأول : (بكيت) ، (بكوا) ، (هلكت) ، أشاعت معنى الحزن ، وبيّنت المعنى الذي يهدف الشاعر إلى تصويره .

ثانيا : مقاييس نقد الجملة :

أ ـ التركيب النحوي :

لم يكثر الشاعر من استخدام الجمل الاسمية التى يرى النّحو العربي أنّها تفيد الثبوت والاستقرار ، وإنّما أكثر من الجمل الفعلية التي تدلّ على الحركة والتحوّل من حال إلى حال . فقد استهل الشاعر قصيدته بجملةٍ فعلية : (بكيتُ على الأحبة . .) لأنّه كان ممزقاً يبحث عن ملاذٍ أمني ؛ فقد فَقَدَ ابنه العزيز ، وتشتّت شمله ، وراح يبحث عن الاستقرار . لذا استعان بالجمل الفعلية التي تصوّر عدم ثبوته واستقراره . كما اعتمد الشاعر على استخدام الفعل الماضي في تصوير مُصابه . والفعل الماضي يصوّر اللحظات السعيدة التي قضاها بصحبة ابنه لما كان على قيد الحياة ، كما لجأ الشاعر إلى استخدام الفعل المضارع الذي يصوّر واقعه الممض المفعم بالمرارة والقساوة والأسى ، كما يفيد الفعل المضارع من تضعيف المعنى الذي يصوّره الشاعر .

وإذا عدنا إلى الحديث عن العناصر النحوية الأخرى ، وجدناها ظاهرة في النصّ ، لكن بصورة مختلفة السبب(٦) . وبعبارة أخرى ، فإنّها تظهر بحمولتها المعنوية ، ويوضح المخطط التالى هذه الحمولة .

العامل	الفعل	المفعول به	الأداة
الشاعر	بكيت	الاحبة	على (أحبة)
الشاعر	هلكت		
الأحبة	بكوا	الشاعر	على (الشاعر)

إنَّ التركيب النَّحوي سواء على مستوى الجمل الفعلية المتراكمة والمتكررة ، أو على مستوى بعض الروابط والحروف ، مثل حرف العطف (الواو) وحروف الجرّ يعني الحركة الدائرة المغلقة التي صوّرت الموقف اليائس الذي آل إليه الشاعر ؛ وهو موقف مترقب يسعى الشاعر إلى الاقتناع به .

ب ـ جملة النِّداء :

ظهرت جملة النداء مرّة واحدة في البيت الثاني :

فيـــا نســـلي بقـــاؤك كـــان ذخـــراً

وفقـــدك قـــد كـــوى الأكبـــاد كيًّـــا

وهذه هي المرة الفريدة التي ترد فيها هذه الجملة ، لكن هذه الجملة تنتقل إلى ذهن الشاعر ؛ فتتمدّد وتتوسع مع القصيدة مصعِّدة الانفعال فيها منذ البيت الثاني لتزيد من تصبر مجال الشاعر العاطفي ؛ وهو مجال مفعم بالمرارة والأسى .

جـ ـ التركيب البلاغي :

تشكل الصورة الشعرية أهم عناصر الخطاب الشعري ، لذا سندرسها من حيث النسق الجُملي :

إنّ ثنائية الجملة العربية ، خبرية وإنشائية تكرّست في النصّ لتخدم ثنائيته الضدية ، غير أن حضور الجمل الخبرية فيه أقوى من الجمل الإنشائية .

ويرجع السبب في ذلك إلى أمرين اثنين : أوّلهما أنّ عالم الشاعر والناس (الدنيا) هو العالم المهيمن في النصّ على العالم الآخر (عالم ابن الشاعر الهالك) ؛ لأن عالم الشاعر والناس واقع حالٍ ، والعالم الآخر واقع مؤجل مؤمل .

وثانيهما أنّ عالم الشاعر والناس سيرورة زمانية وتعاقب حدثي ، بينما يعدّ العالم الآخر استقراراً مكانياً ، وركوداً حديثاً . ولأنّ عالم الشاعر والناس هو كذلك ؛ فهو لحظات متغيّرة متطوّرة تستلتزم الإخبار عنها ، في حين أنّ العالم الآخر بسبب استقراريته ؛ فهو مطلقي المكان ، ثابت لا يتحرك ؛ لذلك فالإخبارية عنه غير مجدية ؛ لأنّها تنعدم بانعدام حركية المكان . وعوضاً عنها ، تكون الجمل الإنشائية التعبير الأليق بهذا العالم ؛ لأنه غير مسبوق بحدث يستلزم الإخبار عنه ، لأنّه طلب لإنشاء حدث .(٧)

على أنَّ بنية الجمل الخبرية تختلف في النص باختلاف الأبيات ، وقد توزّعت هذه الجمل بين الاستعمال العادي ، والاستعمال المقنّع ؛ فالإبداع ـ مثلاً ـ في البيتين الأول والثاني (١ ـ ٢) مقصود لنفسه ، وهو في البيتين الثالث والرابع (٣ ـ ٤) مقصود للإقناع . لذلك اكتسبت الجملة الخبرية في البيتين الأول والثاني (١ ـ ٢) مظهراً منطقياً في غالب الأحيان ، ونظمياً في نادرها ، في حين كان لها في البيتين الثالث والرابع (٣ ـ ٤) مظهراً نظمياً في غالب الأحيان ، ومنطقيا في نادرها ، ويوضح المخططان التاليان هذا الاستعمال :

أ ـ المقدمة : بديهة أو مسلمة غير مبررة منطقياً .

[بكيتُ على الأحبة إذ تولوا . . ولو أني هلكتُ بكوا عليا . .]	« الإبلاغ مقصود لنفسه بديهة »

ب ـ بناء نتيجة على البديهة :

[فيا نسلي بقاؤك كان ذخرا . . وفقدك قد كوى الأكباد كياً . .]	« الإبلاغ مقصود لنفسه نتيجة مبنية على البديهة »

جـ -

[ولم أك يائساً فيئستُ لمّا . .
رميتُ التراب فوقك من يديّا . .]

« الإبلاغ مقصود للإقناع صبغة نظمية
أساسها النفي الصريح »

يلاحظ أنّ هذه الصيغ المنطقية والنظمية للجمل الخبرية المأخوذة من النص تكمّلها جمل إنشائية جاءت بصورة اعتباطية ، كالتمني في البيت الخامس (٥) ، والنهي في البيت السابع (٧) .

ثالثا : المواد الصوتية :

أ ـ الإيقاع :

اختار الشاعر أن ينظم قصيدته في بحر كثير الشيوع والاستعمال في الشعر العربي ، نظمت فيه الخنساء سينيتها في رثاء أخيها صخر ، ونظم فيه المهلهل رائيته في رثاء أخيه كليب ، كما نظم فيه المولدون ، وهذا البحر هو الوافر . يقول البستاني في بحر الوافر : « والوافر ألين البحور يشتد إذا شددته ، ويرق إذا رققته . . وفيه تجود المراثي . . » .[٨]

وفي بحر الوافر تدفق استمده من أصله (بحر المتقارب) . إلاَّ أنّ نغمه ينبتر في آخر كل شطر . وهذا الانبتار شديد المفاجأة ، وله أثر عظيم في نغمة الوافر ؛ لأنه يكسبها رنّة قوية ليست في بحر المتقارب . وهذا ما يرشحه للأداء العاطفي سواء أكان ذلك في الغضب الثائر أم في الحزن .[٩]

ولانبتار الوافر الذي يحدث في كل شطر خاصية غريبة ؛ وهي أن عجزَه سريع اللحاق بِصَدْرِهِ ، حتى إنَّ السامع لايكاد يفرغ من سماع الصدر حتى يهجم عليه العجز ، لا بل الشاعر نفسه أثناء النظم ؛ فإنه يشعر بهجوم العجز والقافية بمجرد فراغه من نظم الصدر[١٠] ، وربما سبق عجز بيت صدرَه إلى نفسه .

ولا يرد بحر الوافر صحيحاً[١١] ؛ إذ لابد فيه من القطف (حذف السبب الخفيف مع إسكان الخامس المتحرك) ؛ فتتحوّل (مفاعلتن) إلى(مفاعيلن)، ثمّ تقلب (فعولن) ، ومقياس (فعولن) يبقى ثابتاً في هذا البحر لا يتغيّر أبداً . أما مقياس (مفاعلتن) ؛ فيدخل عليه زحاف (العصب) ، وهو (إسكان الخامس المتحرك) ، فتتحوّل (مفاعلتن) إلى مقياس (مفاعلين) . وكذلك زحاف (العقل) وهو (حذف الخامس المتحرك) ؛ فتتحوّل (مفاعلتن) إلى (مفاعتن) ، وتقلب (مفاعلن) .

وإذا عدنا إلى القصيدة نرى أن جميع أشطرها قد انتهت بالمقياس (فعولن) ، كما نرى أن عدد المرات التي ورد فيها المقياس (مفاعلتن) يساوي عدد المرات التي ورد فيها مقياس (مفاعيلن) ، لنتأمل ـ مثلاً ـ البيت الثاني :

فيـا نسـلي بقـاؤك كـان ذخـراً	وفقدك قد كوى الأكباد كيّا
//٥ /٥/٥ //٥// /٥ //٥/٥	//٥///٥ //٥/٥/٥ //٥/٥
مفـــاعيلن مفـــاعلتن فعـــولن	مفـــاعلتن مفـــاعيلن فعـــولن

كذلك الشأن بالنسبة لبقية أبيات القصيدة . وإذا قمنا بعملية إحصاء لهاتين التفعيلتين ، نجد أن التفعيلتين توزعت حسب الجدول التالي :

رقم البيت	عدد مفاعلتن	عدد مفاعيلن	عدد فاعلن
١ ٢	٣ ٢	١ ٢	٠ ٠
٣	٢	٢	٠
٤	٣	١	٠
٥	٢	٢	٠
٦	١	٢	١
٧	٠	٤	٠
٨	٣	١	٠
٩	٢	٢	٠

نستنتج من الجدول أن الأبيات : ٢ = ٣ = ٥ = ٩

١ = ٤ = ٨

٦ = ٧

ولا يكفي الوزن العروضي دليلاً على الإيقاع ؛ لأنَّ الإيقاع يحدث نتيجة لمسببات أخرى غير الوزن ، وقد تخفى علينا هذه المسببات ، ولكننا نحسّ بأثرها . ويعرف قراء الشعر أنّ لكل قصيدة وقعاً على قارئها يختلف عمّا سواها من قصائد ، حتى وإن تماثل وزنها العروضي ، والسبب في ذلك هو أن لكل كلمة لغوية وزناً عروضياً ، ولها وزن صرفي ، كما أن لها نظاماً مقطعياً ، وفيها نظام نبري .(١٢)

وعلى هذا الأساس نجد أن النبر (الارتكاز) في القصيدة يبقى له بعض الثبوت ؛ فالنبر القوي على الفاء (مفاعلتن) و (مفاعيلن) ، وكذلك النبر الخفيف على النون منهما . كما أن النبر القوي على العين من (فعولن) ، وكذلك النبر الخفيف على النون منها ، قد شكّل موسيقى النصّ ، ونتج عن ذلك تعادل في التفعيلات ـ كما رأينا في الجدول السابق ـ وتعادل في النبر (الارتكاز) ، ويتضح هذا التعادل في الجدول التالي :

إذا تأملنا البيت الثاني ـ مثلاً ـ نجد :

الكلمة		تقطيعها	نبرها الثقيل	نبرها الخفيف	وزنها
الشطر الأول	فيا نسلي	//٥/٥/٥	الحرف الثاني	الحرف السابع	مفاعيلن
	بقاؤك كا	//٥///٥	الحرف الثاني	الحرف السابع	مفاعلتن
	ن ذخـراً	//٥/٥	الحرف الثاني	الحرف الخامس	فعــولن
الشطر الثاني	وفقدك قد	//٥///٥	الحرف الثاني	الحرف السابع	مفاعلتن
	كوى الأكبا	//٥/٥/٥	الحرف الثاني	الحرف السابع	مفاعيلن
	دكـيّا	//٥/٥	الحرف الثاني	الحرف الخامس	فعــولن

ولّما كانت الحروف بأصواتها هي أساس موسيقى الألفاظ ؛ فقد تنوّعت مابين مائعة مهموسة ومجهورة . وأكثرها تردّداً في النصّ الحروف المجهورة ، ثمّ المائعة ، ثمّ المهموسة . أمّا مخارج هذه الحروف ؛ فقد جاءت متنوعة متباعدة منها : الحلقية (الهمزة والألف) ، واللهوية (القاف والكاف) ، والشجرية (الياء غير المدية والشين) ، والحافية (اللام) ، والدلقية (النون والراء) ، والنطعية (التاء والدال) ، والأسلية (السين) ، والشفوية (الفاء والباء والواو وغير المدية) ، والجوفية الهوائية (الياء المدية والواو المدية) .

فجميع أنواع هذه المخارج جاءت ممثلة بحرف أو أكثر . وأكثرها تردّداً في النصّ الحروف الشفوية ؛ لأنها تدلّ على الحزن ، وكذلك الحروف الجوفية الهوائية ممثلة في (تولّوا) البيت (١) ، وفي روي القافية (الياء المدية) .

ولما كان المقطع هو أساس الموسيقى في الشعر ؛ فقد تردّدت المقاطع الطويلة في النص ، وأضفت عليه نغمة حزينة عبّرت عن آهات الشاعر وشكاته البطيئة ؛ فلو عدنا إلى تقطيع البيت السابع ـ مثلاً ـ نجد :

فــلا تـفــرح بـدنيــا ليـ س تبقى	ولا تـــأسف عليهـــا يـــا بنيَّــا
//٥ /٥/٥ //٥/٥ /٥ //٥/٥	//٥/٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥
مفـــاعيلن مفـــاعيلن فعـــولن	مفـــاعيلن مفـــاعيلن فعـــولن
دَدَنْدَنْدَنْ دَدَنْدَنْدَنْ دَدَنْدَنْ	دَدَنْدَنْدَنْ دَدَنْدَنْدَنْ دَدَنْدَنْ

وإذا ترجمنا أصوات البيت بصورة موسيقية مبسطة تكتب بالشكل التالي :

الشطر الأول : دَدَنْ دَنْ دَنْ ، دَدَنْ دَنْ دَنْ ، دَدَنْ دَنْ

الشطر الثاني : دَدَنْ دَنْ دَنْ ، دَدَنْ دَنْ دَنْ ، دَدَنْ دَنْ

نلاحظ في الشطر الأول تسعة عشر صوتاً حرفياً اجتمعت في أحَدَ عشر مقطعاً ؛ إذ المقطع في اللغة حرف مع حركة مثل : (دَ) ، أو حرفان ثانيهما ساكن مثل : (دَنْ) . وكذلك الشأن بالنسبة للشطر الثاني من البيت . وقد اعتمد الشاعر على المقاطع الطويلة ؛ لأنها تساعد على امتداد الصوت ، كما أنّ امتداد الصوت يساعد الشاعر على تصوير نفسه المكلومة وزفراته الحرّىٰ ، وأنّاته البطيئة من جراء حزنه على ابنه الهالك .

ب ـ القافية :

اختار الشاعر لقصيدته قافية ملائمة ، كما اختار لها روياً مناسباً . فالياء هي روي القصيدة ، وقد جاءت متحرّكة موصولة بألف ممدودة مخرجها من أقصى

الحلق ؛ وهذا ما جعل قافية القصيدة مطلقة تساعد الشاعر على تصوير نفسه المكلومة . فالياء تنطلق من الجوف الذي ينقطع مخرجُها فيه ، وتنتهي بانقطاع هواء الفم ، ثمّ يأتي المدُّ ليجعل الصوت (الجوفي الهوائي) يمرّ دون أن يعترضه عائق .

وإذا عدنا إلى النصّ نجد أنّ الزفرات الحرّىٰ كانت تنبعث بصعوبة من أعماق الشاعر ، وعندما تصل إلى الفم يساعدها المدّ على الانطلاق وهكذا . .

وقد استطاعت القافية مع الوزن ـ بوصفهما يشكلان موسيقى النصّ الخارجية ـ أن تصوّر حزن الشاعر وانفعاله ، لكن الموسيقى الخارجية التي تنشأ عن الوزن والقافية ليست كلّ شيء بالنسبة للنصّ ؛ لأنّ التناسق الذي تُحدثه ألفاظ النصّ بمقاطعها القصيرة والطويلة يخلق نوعاً من التناغم الخفي يرنّ من داخل النصّ يُعرف بالموسيقى الداخلية . وقد استطاع هذا النصّ أن يحقق موسيقاه الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية ، وموسيقاه الداخلية المتمثلة في تناسب الألفاظ وتناغمها .

الهوامش

(*) هو أبو عبدالرحمن بكر بن حمّاد بن سهل بن إسماعيل الزناتي التيهرتي . وُلد بمدينة تيهرت (الجزائر) حوالي سنة ٢٠٠هـ . وبها تلقى دروسه الأولى على مشاهير علمائها . ثمّ ارتحل إلى المشرق العربي في سنة ٢١٧هـ/٨٣٢ ، حيث اتصل بالخليفة العباسي المعتصم ، كما اتصل بالشاعر دعبل بن علي الخُزاعي . ثم عاد بعد ذلك إلى المغرب ، واستقرّ بالقيروان ، ثمّ عاد إلى تيهرت برفقة ابنه عبدالرحمن ، وفي الطريق تعرّض لهما لصوص ، فقتلوا الابن عبدالرحمن وجرحوا الشاعر . وكانت هذه الحادثة في سنة ٢٩٥هـ/٩٠٧م . فدخل الشاعر مدينة تيهرت ، وبقي فيها إلى أن وافته المنية في سنة ٢٩٦هـ/٩٠٨م .

(١) انظر :

Roland Barthes: Elements de Semiologie in Communication No. 4, Edition Seuil, Paris: 1964, P: 91-134.

(٢) انظر القصيدة في : الباروني : الأزهار الرياضية ، الجزء الثاني ، مطبعة الأزهار البارونية ، د.ت ، ص : ٧١ ـ ٧٢ ، والدرّ الوقاد من شعر بكر بن حماد ، جمع محمّد بن رمضان شاوش ، الطبعة الأولى ، المطبعة العلوية ، مستغانم ، الجزائر ١٩٦٦م ، ص : ٨٧ ـ ٨٨ .

(٣) انظر : الصناعتين (الكتابة والشعر) لأبي هلال العسكري ، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمّد أبو الفضل إبراهيم ، د . ط ، المكتبة العصرية ببروت ـ لبنان : ١٩٨٦م ، ص : ٣٥ .

(٤) انظر : الدكتور أسعد أحمد علي : فنّ المنتجب العاني وعرفانه ، الطبعة الأولى ، دار النعمان ، بيروت ، لبنان : ١٩٦٨م ، ص : ٣٦٧ .

(٥) انظر : الدكتور أسعد أحمد علي : م . ن : ٣٧٣ .

(٦) انظر : الدكتور محمّد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (بنية التناص) ، الطبعة الأولى ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب : ١٩٨٠ ، ص : ٧٨ .

(٧) انظر : الدكتور محمّد السرغيني : محاضرات في السيميولوجيا ، الطبعة الأولى ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، المغرب ١٩٨٧ ، ص : ١٣٢ .

(٨) انظر : سليمان البستاني ، مقدمة إلياذة هوميروس ، د . ط ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان : د . ت : ٩٣/١ .

(٩) انظر : عبدالله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، الطبعة الثانية ، دار الفكر ، بيروت ، لبنان ١٩٧٠ ، ٣٣٢/١ .

(١٠) انظر : عبدالله الطيب : م . ن : ١/٣٣٢ .

(١١) انظر : الأحمدي : المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي ، الطبعة الثالثة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر : ١٩٨٣ ، ص : ١١٤ .

(١٢) انظر : الدكتور محمّد مفتاح : في سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية وتطبيقية) ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص : ٣٦ - ٤٦ .

إحسان عباس
والنقد العربي القديم

يوسف بكار

- ١ -

فلست أجد ما أستهل به حديثي في هذا الموضوع أنسب من قول أبي تمام :

لـــــولا اشتعـــــال النـــــار فيـــــما جـــاورت
مـــــا كـــــان يعـــــرف طيب عـــــرف العـــــود

إن مقالة بيته هذا لأفضل لبوس للذي نحن فيه ، لأن نظرة موازنة سريعة بين جل جهود الدارسين المعاصرين في النقد القديم وجهد احسان عباس فيه تستدعي استحضار هذا الشاهد استحضارا عفويا ، وأنا زعيم بأن زعمي هذا لا يحتاج الى عناء في الإثبات والبرهنة .

لقد قلت في إحسان عباس في مناسبة قريبة[١] قولاً تستدعي المناسبة الحاضرة أن أعيده هنا . إن الرجل مدرسة وحده ، ونمط فريد بين أقرانه وفي جيله الجيل اللاحق بجيل الرواد ، وإمام في تخصصاته كافة نقدا وتأليفا وتحقيقا وترجمة ، وذو قدرة فائقة على استيعاب التراث وربطه ، حيث يمكن الربط ، بالحداثة وأفانينها . ولقد هيأ له انكبابه على تأصيل مناهج الدرس الأدبي والنقدي تأصيلا علميا حقيقيا ، أن يصل إلى كثير من الحقائق العلمية ، ويضيف إضافات ثرية ، ويصوب أوهاما وقضايا مغلوطة كثيرة .

- ٢ -

ينبجس الكلام على إحسان عباس والنقد القديم ، في الأساس ، من معين ثر ، هو كتابه (تاريخ النقد الأدبي عند العرب ـ نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)[٢] (الطبعة الأولى ١٩٧١) ، ومن بحثين أساسيين : الأول (نظرة جديدة في النقد القديم)[٣] (١٩٦١) ، وهو بشارة بالكتاب تبدأ بقوله: «لا يزال تاريخ النقد الأدبي عندنا بحاجة إلى أن يكتب تحت ضوء جديد من المعالجة وسعة الأفق وشمول النظرة ، وتقدير الظروف والملابسات ، ولا تزال العوامل المحركة لهذا النقد غير واضحة أو مقررة» ، وتنتهي بتأكيد وجوب إظهار النقد في مفهومات جديدة ، لأن تاريخ الأفكار في حاجة مستمرة

إلى إعادة النظر والتقويم المتجدد ، والآخر (النقد العربي القديم من خلال مفهومات النقد الحديث)[٤] (١٩٧٢) ، وهو بحث يفصل بعض ما في (تمهيد) الكتاب ، وينير جوانب وقضايا كبرى أخرى غير التي وقف عندها في (مقدمته) ، وفي ذهنه أن النظرة (إلى النقد العربي القديم من خلال مفهومات النقد الحديث ربما كانت جائرة على طبيعة ذلك النقد وظروفه) ، فضلا عما يرفد الكتاب والبحثين ويصب فيها جميعا من عيون وجداول وسواق .

- ٣ -

يعد إحسان عباس ، تاريخيا ووفقا لتاريخ صدور كتابه أول مرة ، ثاني اثنين من أصحاب الأنماط القرائية الجديدة في تاريخ النقد الأدبي العربي الحديث التي جعلت تقرأ نقدنا القديم قراءات تتجاوز القراءات السابقة تجاوزا جذريا لافتا ، بيد أن جهده أشمل وأرحب ، لأنه يتناول تراث نقد الشعر كله ولا يقف عند جانب واحد أو جوانب فيه .

متى بدأ إحسان عباس يقتحم حصون النقد العربي القديم وأسواره ؟ ثمة بدايتان لا واحدة : بداية زمنية ، وأخرى علمية معرفية فنية مسلحة بالوسائل والأدوات وجهاز القراءة المعرفي .

فأما البداية الزمنية التالية للبداية الأخرى والمنبثقة عنها ، فإنها لا تعود - كما يظن [٥] - إلى عام ١٩٧١ عام صدور الطبعة الأولى من (تاريخ النقد الأدبي عند العرب) ، بل ترجع إلى عام ١٩٥٩ م الذي نشر له فيه بحث (النقد الأدبي في الأندلس)[٦] ، وهو نواة مباحث هذا النقد في الكتاب (ص ٤٧٠-٥٣٧) .
أما البداية المعرفية الفنية ، وهي الأهم ، فهي نهاية مرحلة التهيؤ والعدة المعرفية العامة والخاصة ، القديمة والحديثة ، وقد تأتت كلها لإحسان عباس بجهده الدؤوب المخلص ، واستعداده الغريزي ، و (لماحيته الطبيعية) ، [٧] وأخذه نفسه بما يجب أن يتوافر للناقد والباحث من أدوات الاكتساب المعرفي في حقل التخصص والحقول المتصلة به .

فماذا توافر ، إذن ، لإحسان عباس وتهيأ له من كل هذا قبل مرحلة الاقتحام تلك ؟ لقد تهيأ له الكثير في غير مجال وميدان :

٣ ـ ١ :

إحسان عباس ، قبل كل شيء ، شاعر يصر أخوه بكر عباس على أن يصفه بـ (الرومانطيقي) . ورومانطيقيته ممتدة الجذور (في ثيوقريطس وفرجيل مرورا بأركاديا سدني ومارلو ، وانتهاء بوردزورث وشيلي وبيرون وكيتس) . [٨] قال الشعر منذ نعومة أظفاره حتى تجمع له فيه بين عام ١٩٤٠ وعام ١٩٤٨ ديوان ضخم اقترح عليه أن يسميه (الرعاة) ، بيد أنه توقف عن قول الشعر أو كاد لأنه (لم يرد أن يعرفه الناس شاعرا) ، [٩] ولأنه كان ، كما يقول بكر عباس ، كصاحبه الشريف الرضي «يتخذ الشعر متنفسا لمكنونات النفس دون اعتزاز باللقب» [١٠] . ومهما يكن ، أفليس الشاعر ناقدا بالقوة ؟ وإحسان عباس ناقد بالقوة والفعل معا .

٣ ـ ٢ :

فأما في العدة المعرفية بالتراث ، فاذا ما استثنينا اهتماماته بالجاحظ وأبي حيان التوحيدي ، وهو معلم في مدرسة صفد الثانوية [١١] قبل أن يشد الرحال إلى القاهرة طالبا ، فقد بدأت عرى صلاته بالتراث تشتد ، مذ اختار رسالته للماجستير عن (حياة الأدب العربي في صقلية) [١٢] (١٩٥١) ، ورسالته للدكتوراه عن (الزهد وأثره في الأدب الأموي) [١٣] (١٩٥٤) ، ثم جعلت جهوده في التأليف والتحقيق تترى ، وله فيهما حتى عام ١٩٧١ الأعمال التالية ، التى أخرج بعضها قبل الفراغ من رسالة الدكتوراه : [١٤] .

- الحسن البصري (١٩٥٢) .
- أبو حيان التوحيدي (١٩٥٦) .
- الشريف الرضي (١٩٥٩) .
- تاريخ الأدب الأندلسي ـ عصر سيادة قرطبة (١٩٦٠) .
- تاريخ الأدب الأندلسي ـ عصر الطوائف والمرابطين (١٩٦٢) .
- رسالة في التعزية لأبي العلاء المعري (١٩٥٠) .

- خريدة القصر وجريدة العصر (قسم مصر) ، للعماد الأصفهاني (١٩٥٢) ، بالاشتراك مع شوقي ضيف وأحمد أمين .
- رسائل ابن حزم الأندلسي (١٩٥٥) .
- فصل المقال في شرح كتاب الأمثال ، لأبي عبيد البكري (١٩٥٨) ، بالاشتراك مع عبدالمجيد عابدين .
- جوامع السيرة ، لابن حزم الأندلسي (١٩٥٨) ، بالاشتراك مع ناصر الدين الأسد .
- التقريب لحد المنطق ، لابن حزم الأندلسي (١٩٥٩) .
- ديوان ابن حمديس الصقلي (١٩٦٠) .
- الرد على ابن النغريلة اليهودي ورسائل أخرى ، لابن حزم الأندلسي (١٩٦٠) .
- ديوان الرصافي البلنسي (١٩٦٠) .
- ديوان القتّال الكلابي (١٩٦١) .
- ديوان لبيد بن ربيعة العامري (١٩٦٢) .
- أخبار وتراجم أندلسية مستخرجة من معجم السفر للسلفي (١٩٦٣) .
- ديوان الأعمى التُّطيلي (١٩٦٣) .
- شعر الخوارج (١٩٦٣) .
- الكتيبة الكامنة ، للسان الدين بن الخطيب (١٩٦٣) .
- الذيل والتكملة ، لابن عبدالملك المراكشي (قسم من السفر الرابع) ١٩٦٤ .
- الذيل والتكملة (السفر الخامس) ١٩٦٥ .
- التشبيهات من أشعار أهل الأندلس ، لابن الكتّاني (١٩٦٦) .
- نفح الطيب ، للمقري (٨ أجزاء) ١٩٦٨ .
- عهد أردشير (١٩٦٧) .
- الوافي بالوفيات ، للصفدي (ج٧) ١٩٦٨ .
- وفيات الأعيان ، لابن خلكان (٨ أجزاء) ١٩٦٨ - ١٩٧٢ .

- طبقات الفقهاء ، لأبي إسحاق الشيرازي (١٩٧٠) .
- ديوان الصنوبري (١٩٧٠) .
- ديوان كثير عزة (١٩٧١) .

٣ ـ ٣ :

أما تراث الآخر قديما وحديثا ، فإن عدته منه وثقافته فيه ، قبل مرحلة الاقتحام ، أساسية مكينة ، فقد كان في مرحلة إبداعه الشعر (يتوكأ توكُأ شديدا على ثقافته في الآداب اليونانية واللاتينية والإنجليزية) ، وكان ، وهو دون السادسة عشرة ، يترجم بعض القصائد الإنجليزية الى العربية .[١٥]

وترجم عام ١٩٥٠ ، عن الانجليزية (فن الشعر) لأرسطو ، وكان قد ترجم من قبل بعض أشعار الشاعر الرومانسي الكلاسيكي (كاتللس (Catullus)[١٦]) ، ثم شارك في ترجمة كتاب (النقد الأدبي ومدارسه الحديثة) (١٩٥٨ ـ ١٩٦٠) ، لستانلي هايمن ، وكتاب (يقظة العرب) لجورج أنطونيوس (١٩٦٢) ، وكتاب (دراسات في الأدب العربي) (١٩٥٩) لفون جرنباوم ، وكتاب (دراسات في حضارة الإسلام) (١٩٦٤) لهاملتون جب .

وترجم وحيدا كتاب (إرنست همنغواي) (١٩٥٩) لكارلوس بيكر ، وكتاب (فلسفة الحضارة أو مقال في الإنسان) (١٩٦١) لإرنست كاسيرر ، وكتاب (ت . س . إليوت الشاعر الناقد) (١٩٦٥) لماثيسن ، وكتاب (موبي ديك) (١٩٦٥) لهرمان ملفل .

٣ ـ ٤ :

وأما في الدراسات الأدبية والنقدية النظرية والتطبيقية في أدبنا القديم والحديث ، فله من الكتب :

- فن الشعر (١٩٥٣) .
- عبدالوهاب البياتي : دراسة في (أباريق مهشمة) (١٩٥٥) .
- فن السيرة (١٩٥٦) .
- الشعر العربي في المهجر (١٩٥٧) ، بالاشتراك مع محمد يوسف نجم .

ـ بدر شاكر السياب (١٩٦٩) .

وله بحوث ومقالات كثيرة ، ونقود لنتاجات معاصرة نشر أكثرها في كتاب (من الذي سرق النار) . [١٧]

ـ ٤ ـ

بنى إحسان عباس من هذه العدة المعرفية المتنوعة (أجهزة) قرائية قديمة ومعاصرة لتكون سلاحه الذي يركن إليه في قراءة تراثنا النقدي حتى قيل فيه ـ مذ ذاك إلى عام ١٩٨٠ ـ وهو ما يصدق عليه كثيرا ، في هذه المرحلة تحديدا . «لقد أضاف إلى المعرفة الواسعة العميقة بالآداب العربية ومختلف فنون المعرفة العربية دراسة متأنية في الآداب الغربية والكلاسيكية والتاريخ والفلسفة وعلم النفس والأنثروبولوجيا والميثولوجيا ومدارس النقد الأدبي» . [١٨]

لقد استطاع إحسان عباس الناقد أن يتغلب ، منذ عهد مبكر . على الصعوبات التي تقف في وجه الناقد ، باستكماله المستلزمات الثقافية الضرورية لتكوينه هو ، لأن الناقد الحديث ـ في عصر التخصص الدقيق ـ كما يقول هو نفسه «امرؤ غير متخصص في حقل بعينه ، بل عليه أن يكون واسع الاطلاع على جميع الثقافات : من تراثية ومعاصرة ، وهذه تضم الاتجاهات العلمية والفنية والفلسفية والدينية على نحو مستفيض» . [١٩]

وليس من شك في أن (قراءة التراث النقدي جزء لا ينفصل من فاعلية جهاز القراءة الأعم للنقد العربي المعاصر كله) ، وأن العلاقة بين جهاز قراءة التراث النقدي وأجهزة النقد العربي المعاصر هي علاقة بناء كلي متشابك العلاقات ، يحتاج ، والأمر كذلك ، إلى مهمة شاقة لمراجعة مكوناته وآلياته وأنساقه كافة ، خصوصا الجهاز الكلي للقراءة . وهذا الجهاز يحتاج إلى المراجعة في إطاريه العام والخاص ، وفي مجالاته التراثية والمعاصرة ، وفي مستوياته النظرية والتطبيقية ، للتأكد من سلامته الأدائية ، وكفاءته الوظيفية من حيث قدرة آلياته على استيعاب المعطيات المقروءة تحليلا وتفسيرا وتقييما ، ومن حيث قدرة إجراءاته على اقتناص الاشكاليات الكلية لهذه المعطيات وليس جزئياتها ، ومن حيث

تكامله الذي لا ينفصم معه مقروء الحاضر عن مقروء الماضي .[٢٠]

ولا بأس ، للتدليل على أهمية جهاز القراءة هذا وفاعليته في فكر إحسان عباس النقدي ومنهجه العلمي ومدى مواكبته له في بدايات التكوين العلمي وإفادته منه ، في سوق المثال التالي والاكتفاء به :

لقد استطرد إحسان عباس في (فن الشعر) (١٩٥٣) ، وهو مرحلة مبكرة في سجله النقدي ، استطرادا علميا ذا دلالات من الكلام على تتبع تطور (النظرية الشعرية في الغرب) إلى (النظرية النقدية عند العرب)[٢١] ، فرأى ، حينئذ ، أن صبغتها كلاسيكية متشددة ، وأنها تنص كثيرا على روح الاعتدال في التعبير ، وعدم الإيغال في الاستعارة وفي الخيال إجمالا ، وتهتم كثيرا بمراعاة المقام واللياقة وآداب (الآيين) وتسرف فيها إسرافا يقيد الشعر في بعض الأحيان ، وأنها تعلي من مقام اللفظ على المعنى أو الشكل على المضمون ، وتحب الحصر والتقييد والتقعيد . وحين بلغت ذروتها في (عمود الشعر) أعطت للروح الكلاسيكية صبغة لا يسهل التحلل منها ، لأن العمود يعتمد ، في أكثر حدوده ، على فكرة الاعتدال ، والصحة والسلامة ، وعلى تحديد الشكل الجميل في الشعر والإعلاء من قيمته ، كما أن (ما نص على مقاربة التشبيه ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، إنما يترجم في تذوقنا الحاضر للشعر ، قصا لأجنحة الخيال) .

ورأى أن هذه النظرية كانت نتاجا طبيعيا لجهود فئتين من النقاد : النقاد اللغويين ، والنقاد المتأثرين بالفلسفة كقدامة بن جعفر (وكلا الفريقين يستمد روح المحافظة لا من طبيعة الشعب ومن المؤثرات الدينية فحسب ، وإنما يستمدها ، أيضا ، من طبيعة المذهب العلمي الذي كان يخضع له ، فالمحافظة ضرورة لازمة للغوي ، وهي كذلك عند المناطقة الذين يتعبدون الثقافة الهلينية ومنطق أرسطاطاليس) .

لقد مكنت إحسان عباس قراءاته النقدية القديمة ، وممارساته النقدية الحديثة في هذه المرحلة المبكرة من أن يضع يديه على مفاصل هامة من مفاصل النظرية النقدية عند العرب ، ويلمع إليها إلماعات كاشفة ما لبثت أن غدت تنويرات

هادية في مرحلة الاقتحام الظافرة في كتابه (تاريخ النقد الأدبي عند العرب) ، الذى أرخى فيه كثيرا من هذه الأمور من قبضة الايجاز والتكثيف والتركيز .

ـ ٥ ـ

لا أخال أن العدة بجهازها ووسائلها وأدواتها كافية وحدها لأن يقتحم ناقد مثل إحسان عباس حمى النقد القديم الواسع هكذا دون أي مسبب أو مسوغ يقوي من عزمه على استخدامها والإفادة منها الإفادة المثلى ، فماذا كانت أسباب الاقتحام ومسوغاته إذن ؟ .

لم يكن الرجل ، هذه المدة غير القصيرة نسبيا ، بغافل قط عن هجمات المغيرين على ذلك الحمى المنيع الثري بما يستحق من بذل الجهد والاقتحام . ولقد تآزرت الأجهزة والمسوغات ـ بضربيها الإيجابي والسلبي ـ وأعطت إشارة البدء ، أليس هو الذي يقول : « وقد كان يحدوني إلى هذا العمل ـ الذي استغرق من جهدي سنوات ـ شعوري بأن النقد عند العرب في حاجة إلى استئناف النظر والتقييم ، اذا أنا قرأت ما كتب عنه من مؤلفات حديثة ، وإحساسي وأنا أقرأ الكتب النقدية المختلفة التي كتبها الأسلاف أن فيها ما يستحق بذل الجهد ، ليعرض ذلك النقد بأمانة وإنصاف » . (ص ١٠) .

ـ ٦ ـ

ما الأهداف والأسس التي اعتمدها إحسان عباس في وضع خطته لدراسة النقد القديم ؟

لقد كان همه كله منصرفا إلى (إقامة كيان للنقد الأدبي عند العرب) ، وتقديم صورة شاملة عنه في الزمان والمكان « منذ أواخر القرن الثاني الهجري حتى القرن الثامن ، أو من الفترة الممتدة بين الأصمعي وابن خلدون ، في مشرق العالم الإسلامي ومغربه » (ص ٩) ، فكيف تسنى له هذا ؟ لقد تسنى له من خلال منهج علمي عماده عدد من القواعد :

٦ ـ ١ :

أول هذه القواعد احتذاؤه منهج التدرج الزمني ، لأنه يعين على تمثل النقد في صورة حركة متطورة بين مد وجزر أو ارتفاع وهبوط على مر السنين(ص ٩).

لكن ، لماذا بدأ بأواخر القرن الثاني الهجري وبالأصمعي تحديدا وانتهى بابن خلدون ؟ لم يغب مثل هذا السؤال أو الاعتراض ، إن شئت ، والإجابة عنه عن بال إحسان عباس . فهو يرى أن النقد في حقيقته « تعبير عن موقف كلي متكامل في النظرة إلى الفن عامة أو إلى الشعر خاصة يبدأ بالتذوق ، أي القدرة على التمييز ، ويعبر منها الى التفسير والتعليل والتحليل والتقييم ، خطوات لا تغني إحداها عن الأخرى ، وهي متدرجة في هذا النسق ، كي يتخذ الموقف نهجا واضحا ، مؤصلا على قواعد ـ جزئية أو عامة ـ مؤيدا بقوة الملكة بعد قوة التمييز » .

بيد أن هذا التعريف لا ينطبق على نماذج الأحكام النقدية ، التي وصلت إلينا منذ الجاهلية حتى قبيل أواخر القرن الثاني والتي استشهد بواحد من أرقاها ، فبعضها « يجمع بين النظرة التركيبية والتعميم والتعبير عن الانطباع الكلي دون لجوء للتعليل ، وتصوير ما يجول في النفس بصورة أقرب إلى الشعر نفسه » ، ومعظمها « يتحدث عن شؤون خارجة عن الشعر نفسه أو جزئية فيه ، شؤون متصلة بالعرف أو المعارف التي يتضمنها الشعر أو بلفظة معجبة هنا ولفظة غير معجبة هناك . . » .

وهذا أمر طبيعي حين يكون أكثر تراث الأمة شفويا ، فالاتجاه الشفوي لا يمكن من الفحص والتأمل ، وإن سمح بقسط من التذوق والتأثر ، لذا لم يصبح للنقد كيان واضح منظم إلا بعد أن تأثلت قواعد التأليف ، فكان الأصمعي بداية النقد المنظم ونقطة البدء (ص ١٣ ـ ١٤) .

أما عن لماذا الانتهاء بابن خلدون ، فلأنه ليس ثمة صورة متكاملة عن النقد الأدبي في القرن الثامن وكل ما فيه ، ما خلا موقف ابن خلدون ، شذرات أو إشارات إلى شيء من النشاط النقدي حسب (ص ٦١٦) .

لقد اقترنت القراءة التاريخية أو النزعة التاريخية في قراءة التراث النقدي عند

إحسان عباس بالنظرة الكلية الشاملة ، معنى هذا ، أنها قراءة تجوز «التأريخ» إلى «التاريخ» . أي تبتعد عن مجرد «العرض» والوصف السطحي ، والتلخيص المبتسر ـ حكاية محايدة للمقروء وسردُ لهْ ـ (ص ١٠) ، لتقرأه قراءة شاملة تفسر قضاياه ، وتنتج معرفة جديدة به بأدوات إنتاجها وعلاقتها في عصرها ، وقدرة هذه الأدوات في الحفاظ على استقلال المقروء داخل علاقاته الخاصة في عصره هو (٢٢) .

٦ ـ ٢ :

وتفضي القاعدة الأولى إلى الثانية ، وهي الوقوف عند القضايا الكبرى في هذا التدرج الزمني ، والاعراض عن «الجزئيات» التي تصرف الدارس عن إبراز الدور الفكري للنقاد العرب ، وتنشبه في الأخذ والرد حول الأمور الجانبية ، وتورطه في شبكة معقدة من «القواعد البلاغية» . (ص ٩) .

ولقد جاءت ، لهذا ، مقدمة الكتاب ، على إيجازها وتكثيفها ، معلما هاما على طريق هذا المنهج ، لأن صاحبها أرادها أن تكون نموذجا لبحوث مستقلة في مشكلات بأعيانها ، من مثل : أثر الاعتزال في نشأة النقد الأدبي وتطوره ، وشخصية الناقد كما تصورها النقاد العرب ، وأثر الإحساس بالتطور وقيمته لدى كبار النقاد ، وطبيعة المشكلات التي وجهت النقد ، وكيفية دراسة القضايا الهامة في تاريخ النقد (ص ١٠ ـ ١١) .

والقضايا التي درسها في المقدمة نماذج ، ورسم خطوطها العريضة هي : الوحدة في القصيدة ، والصدق والكذب في الشعر ، والعلاقة بين الشعر والأخلاق (أو الشعر والدين) ، والسرقات الشعرية . أما القضايا الأخرى ، من مثل : اللفظ والمعنى ، والمطبوع والمصنوع ، والموازنة بين شاعرين أو شعرين ، والنقد والأثر اليوناني ، وعمود الشعر ، والصراع النقدي حول أبي تمام ، والمعركة النقدية حول المتنبي ، فقد تركها لمواقعها على خارطة منهجه التاريخي .

ولا مندوحة ، للتدليل على أهمية هذا المنهج ، وعلى الوعي النقدي الرصين المسلح بالوعي النظري والاضافة الكيفية بتسليط أضواء جديدة على الجوانب المعروفة أو المجهولة من تراثنا النقدي ، والاضافة الكمية باستقصاء المصادر المطبوعة وملاحقة المخطوطات واكتشاف الضائع منها أو من النصوص المجهولة (ص ٩) ، كما هو ديدن إحسان عباس من قبل ومن بعد ، وخير شاهد على « ماقبل » مثلا كتاباه : « تاريخ الأدب الأندلسي : عصر سيادة قرطبة » ، « دار الثقافة ـ بيروت . ط١ : ١٩٦٠ ، ص٥ ـ ٦ » ، و « تاريخ الأدب الأندلسي : عصر الطوائف والموحدين » « دار الثقافة ـ بيروت . ط١ : ١٩٦٢ ، ص٥ » ، لا مندوحة من ضرب المثل على هذه القضايا والمشكلات :

٦ ـ ٢ ـ ١ :

فمن الأمثلة على نشأة الفكر النقدي في ظل المعطيات الثقافية السائدة قدامة بن جعفر في «نقد الشعر»[٢٣]. كان منطلق قدامة في تصوره للشعر منطقيا فلسفيا ، هو حصيلة ثقافته العامة ، ولهذا ربط بين الشعر والفضائل الانسانية ، وحاول أن يرد الظواهر الشعرية المختلفة إلى مبدأ الظاهرة الواحدة ، واستعار مصطلحات «الصحة» المنطقية في الحكم على جودة الشعر .

أليس هذا المنطلق عند قدامة ومنطلقات نقاد آخرين من مثل : ابن طباطبا ، والآمدي ، والقاضي الجرجاني ، والباقلاني ، وحازم القرطاجني ، أمرا طبيعيا مرهونا بظروفه ، وحلقة هامة من حلقات تاريخ فكرنا النقدي بخاصة والعربي بعامة مهما يكن أمر تقبلنا لمقدماتها ونتائجها ؟ أو ليس ننحو نحن في النقد الحديث النحو نفسه ، فيتخذ بعضنا من مفهومات علم النفس ، أو قواعد علم الاجتماع ، أو مقولات الألسنية منطلقا نقديا له ؟ ! .

هكذا جعل إحسان عباس يطبق هذا المفهوم النقدي على غير قدامة انطلاقا من أن النقد لا يقاس ، دائما ، بمقياس الصحة أو الملاءمة للتطبيق ، إنما يقاس بمدى التكامل في منهج صاحبه ، فمنهج قدامة المنطقي مثلا قد يكون وفقا للنظرة الحديثة ، مبنيا على الخطأ في تقويم الشعر ، بيد أنه قمين بالتقدير لأنه يرصد

أبعاد موقف فكري غير مختل ، هو الذي يبحث عنه دارس تاريخ النقد ، ليدرك جدية صاحبه وجدته في تاريخ الأفكار (ص ١٠) .

٦ ـ ٢ ـ ٢ :

ومن الأمثلة على أن الفكر النقدي خرج من صلب الموروث الشعري ، فضلا عن معطيات تلك الأزمنة الثقافية ، قضية «الوحدة» في القصيدة التي يرى المحدثون أن النقد القديم قد أخل بها ، وهي ، بآخره ، اتهام من الاتهامات الجائرة التي كانت ، ومازالت ، توجه إليه وتصدر عن دارسين ذوي نيات حسنة ، أوعن آخرين ذوي نيات سيئة ، يتعمدون الاساءة إلى التراث الشعري النقدي عند العرب ، أو عمن لا يعرفون من التراث الشعري النقدي إلا ما قرأوه في الملخصات المبتسرة من كتب البلاغة [٢٤] ، وذا داع آخر مما دعا احسان عباس لأن يدرس النقد القديم .

لقد كانت القصيدة المتعددة الموضوعات هي النمط السائد في الشعر الذي جبه النقاد ، الذين لم يكن في مقدورهم أن يرفضوا هذا الشكل ولا أن يقبلوا شكلا مفككا ، فجاءت محاولاتهم ، بدءا من ابن قتيبة ، لتسويغ هذا الشكل تسويغات شتى تركز في مجموعها ، بتفاوت نسبي ، على تلاحم الأجزاء وتناسبها وعدم الاخلال بوحدة المبنى . هذا هو أفضل ما فهموه من أمر «الوحدة» آنذاك ، فكيف نطالبهم ، والحال هذه ، بالوحدة العضوية أو الشعرية أو النفسية وهم موجهون بالعرف السائد الى أن القصيدة تحتوي عددا من الموضوعات يتم الانتقال من أحدها الى الآخر في تخلص أو اقتضاب [٢٥]

(ص ٣٢ ـ ٣٤) .

لكن أيعني هذا أن الشعر القديم خلو من قصائد لا تتعدد فيها الموضوعات ، ولا تتوافر فيها حتى الوحدة العضوية ؟لا ، لكن ،أين الخطأ ؟ الخطأ ، في الأغلب ، في النقد التطبيقي القديم الذي لم يحاول أن يكشف هذا ، ولا تثريب ، لأن النقاد ، آنذاك ، لم يكن لديهم أي تصور كلي يستند الى الدراسة التحليلية . [٢٦] .

٦ ـ ٣ :

هنا اقتضى منهج إحسان عباس قاعدة أخرى لازمة ، هي أن لا يقصر رؤيته على من عرفوا بجانب نقدي واحد نظري أو تطبيقي ، لكنه وقف عند الفريقين معا ودرسهما ، فكان من التطبيقيين ، مثلا ، الآمدي ، والقاضي الجرجاني ، وابن الأثير ، ومن النظريين : الفارابي ، وابن سينا ، وابن خلدون ، وحرص حرصا شديدا ، حتى عند التطبيقيين ، على تحرى الأسس والأبعاد النظرية والفكرية التي توجه نقد كل منهم (ص٩) .

وأسعفته رؤيته الصائبة على أن يتبين أن الجانب النظري هو الأخصب والأغنى ، وأن الجانب التطبيقي ضعيف ، لاهتمام النقد بالجزئيات ، وأنه لم ينشأ عند النقاد القدامى ما يسمى الآن « الدراسة التحليلية » ، التي تنظر إلى الجزئيات من خلال «الكل» والى «الكل» في صورة متكاملة ، باستثناء بعض تحليلات عبدالقاهر الجرجاني التي لا تتعدى الصورة أو الفكرة في بيت أو بيتين ، وقراءات الباقلاني لبعض القصائد ، ولقد أضعف ضعف التطبيق والتحليل من أثر المسائل النظرية في التراث النقدي ، فجعلها حلقات منقطعة إلا في أحوال قليلة . [٢٧]

٦ ـ ٤ :

ومن قواعده الهامة الأخرى النظرة المتكاملة في دراسة القضية النقدية الواحدة وعدم التوقف عند مفهوم واحد فيها والتمسك به وترك المفهومات الأخرى التي تعضده وتتممه ، صحيحة كانت أو خاطئة ، لأن في هذا جورا وافتئاتا على النقد القديم بازجاء القصور إليه وإظهار نقصه وعجزه بعيدا عن الوعي بالفارق الأساسي بين عصوره المختلفة وعصرنا الحاضر ، فالنقد القديم كان مرهونا بعلوم عصره من لغة ونحو ومنطق وفقه وفلسفة ، وبمصطلحات نقدية سائدة فيه ، في حين أن النقد الحديث ترفده علوم كثيرة جديدة ، ويتداول نقاده مصطلحات جديدة جعلت تأخذ مكانها فيه بديلا للمصطلحات القديمة .

فمن الاتهامات بالقصور التي توجه إلى النقد القديم ، كذلك ، منذ بدايات

عصر النهضة تقريبا تعريفه الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى [٢٨] . لكن هل هذا هو تعريف الشعر الأوحد عند القدماء ؟ .

ألم يزد عليه قدامة بن جعفر عبارة « الذي يدل على معنى » ؟ [٢٩] صحيح أنها غير كافية ولا تفي بتحديد ماهية الشعر ، غير أنها تشي بحرص قدامة الناقد المنطقي على أن يكون الشعر جامعا لشروط التعريف الأرسطي .

أين تعريف يحيى بن علي المنجم : « ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا ، الشعر أبعد من ذلك مراما ، وأعز انتظاما » ؟ [٣٠]

وأين تعريف الجاحظ : « فإن الشعر صناعة (أو صياغة) ، وضرب من الصبغ (أو النسج) ، وجنس من التصوير » ؟ [٣١] أليس هو خلاصة مفهوم الشعر الذي مازالت ترتضيه مدرسة « الفن للفن » ؟ .

وماذا عن تعريف الباقلاني : « الشعر تصوير ما في النفس للغير » الذي قد يعد نواة للاتجاه التعبيري المناقض لنظرية المحاكاة ؟ .

ولماذا يفوتنا تعريف أبي العلاء المعري في « الغفران » ، وإن أهمل القافية : « الشعر كلام موزون تقبله الغريزة بشرائط ، إن زاد أو نقص أبانه الحس » ؟ . [٣٢]

وكيف لا نقف مع الفارابي في « جوامع الشعر » حيث ركز كثيرا على الوزن والمحاكاة ولم يكترث بالقافية ، فقال : « والقول إذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء ، ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعد شعرا ، ولكن يقال هو قول شعري » ؟ [٣٣] وما « القول الشعري » هذا عند الفارابي إلا مصطلح « الشعر الحر » بمفهومه الدقيق عند الغربيين وليس عندنا نحن .

لقد لحظ إحسان عباس ، بحق ، أن هذه التعريفات القديمة المختلفة للشعر تدل بوضوح على أن النقاد كانوا يعرفون قصور تعريف الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى ، وأنه لم يكن جامعا لطبيعة الشعر ، فقال مقايسا: « ووضع الواضعون في مطلع هذا القرن تعريفات كثيرة للشعر . بعضها ينظر إلى غاياته ، وبعضها إلى قوة تأثيره ، ولكن لا أحسب هذه الحدود جميعا تنجو من

نقد يوجه إلى طبيعتها ، وكل حد قد يكون قاصرا مثيرا للنقد إذا اختلفت زوايا النظر » . (٣٤)

- ٧ -

ومما أفاده إحسان عباس ، كذلك ، من جهاز القراءة المعرفي والنقدي الحديث محاولته الرائدة في التنبيه على بعض قضايا النقد القديم ودراستها في ضوء « مفهومات النقد الحديث » وفي ذهنه سعة دلالات هذا المصطلح في حركة الزمن ، وما قد يكون بين هذه المفهومات من تناقض وتضارب ، مما جعله يقتصر على القضايا والنظريات التي لحقتها أشكال من التطور دون أن تتغير كثيرا في أسسها ، وينأى عن تلك التي منيت بالتغير الكلي(٣٥) . وهذه القضية ضربان :

- الأول : ما كان وليد حدس عابر ، كلمح ابن سلام الجمحي والجاحظ لصلة الشعر بالبيئة لمحا دونما أي توقف لتحليلها ، وكفكرة حازم القرطاجني بأن الشعر لابد أن يستمد من التجربة ومعاناة الحياة ، لكنها مضت دون أن يطورها هو أو من جاءوا بعده ، وكاللمحات والإشارات النفسية عند ابن قتيبة الدينوري وابن شرف القيرواني مثلا ، فهي مؤشر ، لاشك فيه ، على محاولة التعمق في تذوق الشعر ودراسته وفهمه .

والآخر ، قضايا كبرى مما يتصل بالنواحي الفنية والمسائل الاجتماعية ، وأهمها ثلاث لابد من أن تدرس معا : اللفظ والمعنى ، والصدق والكذب ، والعلاقة بين الأخلاق والشعر .

ودارس تاريخ النقد القديم يعي جيدا صراعات النقاد في كل قضية منها على مر الأعصر ، غير أن هذه القضايا تطورت في النقد الحديث ، فصارت قضية اللفظ والمعنى وقضية الصدق والكذب ، بشيء من التحوير ، قضية واحدة هي قضية « الشكل والمضمون » . وشهد النقد الحديث ، مثلما شهد النقد القديم ، صراعات بين أنصار الشكل وأنصار المضمون ، وظهور التوفيقيين الذين يرون استحالة الفصل بينهما .

أما قضية العلاقة بين الأخلاق والشعر ، فقد آلت في النقد الحديث إلى ما يسمى « الالتزام» ، وهو الحل النقدي ، إذا قبله الشاعر ، لأمر الانفصام بين الشعر والمعتقد أو الموقف ، وهو ما كان ينظر إليه قديما بمنظار الدين أو الأخلاق .

- ٨ -

واستطاع إحسان عباس ، من خلال وكده الجاد في إقامة كيان للنقد العربي القديم في ظل قواعد منهجه السالفة ، أن يميط ، في مسيرته ، اللثام ، بقراءته الواعية المتكاملة لتراثنا النقدي ، عن حقيقة كثير من المصطلحات النقدية الغامضة غموضا ما ، ويفسر لباب عدد من القضايا ، ويصوب ما فهم منها خطأ أو توهم في فهمه . وها هي ذي بعض الأمثلة :

٨ ـ ١ :

ففي قول الأصمعي « طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان » مصطلحان : « الخير » و « اللين » .

فاللين ، هو عكس « طريقة الفحول » في الشعر . و « الخير » لا يقابل « الشر » ، بل هو « طلب الثواب الأخروي » أو ما يتصل اتصالا وثيقا بالناحية الدينية ، ويقابله « دنيوية » الشعر واتصاله بالصراع الإنساني في الحياة (ص ٥١) .

٨ ـ ٢ :

وفهم مقولة الجاحظ في « المعاني المطروحة » في قوله المعروف « والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي » فهما دقيقا مغايرا لما شاع قديما وحديثا من أن الجاحظ ينتصر للَّفظ على المعنى . إن « المعاني » في فهمه هي « مادة المشاهدة والتجربة في الحياة العامة ، وهذه حقا مطروحة للناس جميعا ، وهم لا يتفاوتون إلا في نظم التعبير عنها » . (ص ١٨ و ٤٢٣) .

وهو فهم ربما دلف إليه من قراءته الدقيقة لفكر عبدالقاهر الجرجاني في « اللفظ والمعنى » ، وفهمه الدقيق لمقولة الجاحظ «٣٦»

٨ ـ ٣ :

وصحح وهماً يكاد يكون عاماً نشأ عن فهم خاطيء لقول ابن قتيبة في مقدمة « الشعر والشعراء » : « فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب . . » ، وقوله : « وليس لمتأخر الشعراء . . » . لقد فهم من القولين أن صاحبهما يصر على أن يظل « نظام » القصيدة القديمة ، خاصة قصيدة المدح ، النظام الصارم لكل الشعراء ، لكن إحسان عباس يرى أن ابن قتيبة لا يرى في القول الأول سوى « التناسب » ، أما قوله الآخر « فليس ثمة أوضح منه في الدلالة على تحريم التقليد الشكلي المضحك ، وإحلال مواد الحضارة محل مواد البداوة في الشعر . .،للشاعر أن يجدد بما يناسب عصره . . » ، والأهم هو ما بعد هذا التفسير النقدي من استنتاج خطير صائب يصادر كل الاجتهادات النقدية الحديثة عن ثورة أبي نواس على مقدمة القصيدة ، يقول « وكأن ابن قتيبة يوميء من طرف خفي إلى أن أبا نواس لم يصنع شيئا فنيا في دعوته ، وإن كان ألبق من غيره من المأخوذين بمواد الحضارة ، لأن الوقوف على الحانات بدل الوقوف على الأطلال تغيير في الموضوع لا في الطريقة الفنية » (ص ١١٣) .

ـ ٩ـ

إن الستة القرون أو العمر الحقيقي للنقد العربي القديم التي عني إحسان عباس بارتياد مجاهلها واقتحامها تحتاج إلى خميس لجب من النقاد والدارسين المدججين بجهاز القراءة نفسه لملاحقة كل ما له عُلقة بالقرن الواحد ، أو القضية الواحدة ، أو الناقد الواحد ، والاستحواذ عليها جميعا ، ولقد نبه إحسان عباس على هذا ، بدءا ، فأوضح أن هدفه هو استجلاء الملامح الكبر التزاما بحدود المنهج الذي رسمه (ص ١٠) ، أما التنقير والتنقيب عن كل لائذة وشاردة وملاحقتها فلم يكن من شأنه ، وإلا فليس بعسير ، مثلا ، في الكلام على « المحاولات النقدية في القرن الثالث » وعلى دور « الناشيء الأكبر »

(ت ٢٩٣هـ) ، في النقد (ص ٦٣ - ٦٦) أن يلاحق الدارس كل جهود الناشيء النقدية في المظان المختلفة ، فيجد له غير الذي في « البصائر والذخائر » ، و « العمدة » . إن له ، في ما بقي من شعره ، قصيدتين ومقطوعة في نقد الشعر تطرح قضايا نقدية يرفد أكثرها القضايا التي تطرحها النصوص التي سلمت من كتابه المفقود والتي وردت في المصدرين المذكورين«٣٧» .

وحين تحدث إحسان عباس عن « نظرية عمود الشعر في صورتها المكتملة » (ص٣٩٨ - ٤١٠) بعد أن ألم بأطراف منها عند الكلام على الآمدي والقاضي الجرجاني ، كان من أهدافه أن يبين أنها بنيت على أساس «كلاسيكي» رصين ، وأنها محاولة لإيجاد نظرية كبرى في الشعر العربي لا يخرج من نطاقها شاعر عربي واحد ، وإنما تخرج قصيدة لشاعر أو أبيات من قصيدة ، وذا هو سر رحابة أكنافها واتساع جنباتها ، ومكمن إساءة المحدثين فهمها . فالعرب لم يشترطوا اجتماع قواعدها السبع مجتمعة ، بل قيل « ومن لم يجمعها كلها ، فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان » ، وهيهات أن يجمعها شاعر واحد !! (ص ٤٠٩)

كان هذا هو الهدف الأساسي ، وليس تتبع قواعد نظرية العمود ومعاييرها التي جمعها المرزوقي من النقاد السابقين عليه وردها إلى أصولها ، وإلا فليس من الصعب وضع اليد على النصوص التي تتجمع فيها كل قواعد عمود الشعر السبع في كتاب « الوساطة » أيا يكن مصدره « نقد الشعر » لقدامة أو « الموازنة » للآمدي ، كما أن من السهل ، كذلك ، وضع اليد على نص في « الموازنة » يتضمن بعض ملامح العمود وأصوله ، وإضافته إلى ما استخلصه القاضي ، وإن لم يصرح به ، من « الصفات السلبية » التي جعلها الآمدي لأبي تمام لتكون « إيجابية » للبحتري ، وتتمخض عنها الأربع القواعد التالية في عمود الشعر : شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته . والإصابة في الوصف ، والمقاربة في التشبيه ، وهي التي أغرت إحسان عباس بأن يقول بدَيْن القاضي الجرجاني الكبير للآمدي«٣٨» . (ص ٣٢٢) .

- ١٠ -

ولم تصرف إحسان عباس أهدافه الكبيرة في إبراز كيان النقد القديم عن واجب مؤرخ النقد من أن يستنبط « المعوقات » التي كانت تحد من اتساع آفاق نقدنا القديم وتقلل من الإنصاف فيه ، من مثل : التعصب للقديم ، والأهواء والميول الفردية ، والاهتمام بالعيوب الجزئية ، وملاحقة مشكلة السرقات ، وإخضاع الشعر لرسوم اللياقة الاجتماعية في الخطاب «٣٩» . (ص ١٧ ، ٤١ مثلا) .

لقد أدرك كل هذا وغيره بوعي المؤرخ الناقد البصير ، وبنظرته الثلاثية إلى تراثنا النقدي إذ أرخ للنظرات النقدية ، وتطور الذوق ، والتيارات الثقافية معا ، فأخرج تاريخ النقد العربي من درس لبعض الكتب النقدية فقط إلى تاريخ قائم على التطور ، وعلى إبراز الجهود التي طمست لأنها وردت في كتب لم تخصص للنقد ، فأضحى هذا التاريخ بجهوده التى استغرقت منه سنوات ، تاريخا جديدا مبلورا لنقدنا الأدبي وأفكار أصحابه الذين عجزوا عن أن يروها متكاملة .

بيد أن للتراث النقدي وجها آخر هو « نقد النثر » الذي لم ينل من الرعاية والاهتمام ما ناله صنوه « نقد الشعر » ، ومن أقدر عليه من إحسان عباس في اقتحام جديد مسلح بأجهزة قرائية أخرى فاعلة كدسها في سني عمره المديد إن شاء الله ، وإننا لمنتظرون .

الهوامش

★ البحث الذي شاركت به في الندوة التخصصية عن « إحسان عباس ناقدا » . عمان ، الأربعاء ١٩٩٣/٦/١٦ .

(١) راجع الكلمة التي ألقيتها في تقديمه هو والشاعر عبدالوهاب البياتي في الأمسية الشعرية النقدية بجامعة اليرموك يوم الثلاثاء ٩٢/٤/٢١ ، وقد نشرت في جريدة «الدستور» الأردنية ، الجمعة ١٩٩٢/٥/١ ، وأدرجتها في كتابي « في النقد الأدبي : إضاءات وحفريات » الذي يصدر قريبا .

(٢) طبعة دار الأمانة ومؤسسة الرسالة ـ بيروت ١٩٧١ ، واكتفى في الاحالة على الكتاب بذكر أرقام الصفحات في المتن .

(٣) مجلة الآداب ـ بيروت . السنة «٩» ، العدد الأول ـ كانون الثاني «يناير» ١٩٦١ ، ص ١٠ ـ ١٢ .

(٤) مجلة المعرفة ـ دمشق . العدد «١٢٦» ، آب «أغسطس» ١٩٧٢ ، ص ٥ ـ ١٥ .

«٥» نظر جابر عصفور إلى سنة نشر الكتاب ، فقال « . . . إذ تلاحقت أنماط متعددة من القراءات بعد العام السابع والستين (يقصد عام صدور ترجمة كتاب أرسطا طاليس في الشعر لشكري عياد) كان أولها نمط القراءة الذي قام عليه كتاب إحسان عباس (تاريخ النقد الأدبي عند العرب) ١٩٧١» ، قراءة التراث النقدي ، ص ٣١ ـ ٣٢ . دار كنعان ـ دمشق . ط١ : ١٩٩١ .

«٦» مجلة الأبحاث ـ الجامعة الأمريكية ببيروت . العدد ١٩٥٩/١٢ م ، ص ٥٠٩ ـ ٥٢٨ .

«٧» هذه الصفة لبكر عباس شقيق إحسان انظر بحثه : « إحسان عباس والبحث عن البطل » في كتاب « دراسات عربية واسلامية مهداة إلى إحسان عباس بمناسبة بلوغه الستين » ، ص ٢٠ . تحرير وداد القاضي . الجامعة الأمريكية ـ بيروت ، ط١ : ١٩٨١ .

(٨) بكر عباس : المصدر نفسه ، ص ٢ ، انظر ص ١٢ كذلك .

(٩) المصدر نفسه ، ص ١٣ .

(١٠) المصدر نفسه ، ص ١٥ .

(١١) أبو حيان التوحيدي ـ المقدمة ، ص ٣ ـ ٤ . دار بيروت ، بيروت ١٩٥٦ م ، وبكر عباس : المصدر السابق ، ص ٩ .

(١٢) ربما تكون أصل كتابه « العرب في صقليه » الذي طبع أول مرة بدار المعارف بالقاهرة عام ١٩٥٩ ، ثم صدرت طبعتاه الثانية «١٩٧٠» ، والثالثة «١٩٧٥» عن دار الثقافة ببيروت .

(١٣) لم أعثر في ثبت إنتاج إحسان عباس على ما يفيد أن هذه الرسالة قد طبعت .
(١٤) التاريخ المذكور بين القوسين بعد كل كتاب هو تاريخ صدوره أول مرة ، وقد اعتمدت فيها جميعا على « منشورات إحسان عباس» في كتاب « دراسات عربية واسلامية » ، ص م - ص ر .
(١٥) بكر عباس : المصدر السابق ، ص ١٣ .
(١٦) المصدر نفسه ، ص ٣ .
(١٧) جمعته وداد القاضي وقدمت له . منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت . ط١ : ١٩٨٠ .
(١٨) المصدر نفسه ، ص ٢٠ .
(١٩) من الذي سرق النار ، ص ٢٥ .
(٢٠) جابر عصفور : المرجع السابق ١٨ - ١٩ .
(٢١) فن الشعر ٤٦ - ٥٣ . دار الثقافة - بيروت . ط ٥ : ١٩٧٥ .
(٢٢) جابر عصفور : المصدر السابق ٣٦ .
(٢٣) النقد العربي القديم من خلال مفهومات النقد الحديث ، ص ٩ - ١٠ .
(٢٤) المصدر نفسه ، ص ٦ .
(٢٥) انظر . كذلك ، المصدر نفسه ، ص ٨ - ٩ ، ونظرة جديدة في النقد القديم ، ص ١١ - ١٢ .
(٢٦) النقد العربي القديم من خلال مفهومات النقد الحديث ، ص ٩ .
(٢٧) المصدر نفسه ، ص ٧ - ٨ .
(٢٨) المصدر نفسه ، ص ٦ - ٧ .
(٢٩) نقد الشعر ، ص ١٥ ، تحقيق كمال مصطفى . مكتبة الخانجي - القاهرة ، ومكتبة المثنى - بغداد ١٩٦٣ .
(٣٠) المرزباني : الموشح ص ٥٤٧ . تحقيق علي البجاوي . دار نهضة مصر ١٩٦٥ .
(٣١) الحيوان ٣ : ١٣١ - ١٣٢ ، تحقيق عبدالسلام هارون . البابي الحلبي - القاهرة ، ١٩٣٨ .
(٣٢) رسالة الغفران ص ٢٥١ . تحقيق بنت الشاطيء . دار المعارف بمصر . ط ٣ : ١٩٦٣ .
(٣٣) جوامع الشعر ، ص ١٧٢ .
(٣٤) نظرة جديدة في النقد القديم ، ص ١١ .
(٣٥) النقد العربي القديم من خلال مفهومات النقد الحديث ، ص ١١ - ١٢ .
(٣٦) راجع التفاصيل في كتابي : «بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث» ص ١١٤ - ١١٥ . دار الأندلس - بيروت . ط٢ : ١٩٨٣ .
(٣٧) راجع : الناشيء الأكبر ناقدا في كتابي « قضايا في النقد والشعر » ٥٣ - ٦٧ . دار الأندلس - بيروت ١٩٨٤ ، وديوان الناشيء الأكبر - القسم الثالث ، جمع هلال ناجي وتحقيقه ، مجلة المورد ، المجلد «١١» - العدد «٣» ١٩٨٢ .
(٣٨) راجع التفاصيل في كتابي : «قضايا في النقد والشعر» ص ١١ - ١٣ .
(٣٩) نظرة جديدة في النقد القديم ، ص١٢ ، وانظر ، كذلك ، كتابي : «بناء القصيدة العربية في ضوء النقد الحديث» ص ١٦ - ٢١ .

فن الترجمة
في النقد العربي

محمد خير شيخ موسى

الملامح العامة لحركة الترجمة وتطورها عند العرب :

ارتبط العرب قبل الاسلام بغيرهم من الأمم والشعوب بعلاقات تجارية وسياسية وعسكرية قوية ، فكانوا يقومون برحلات تجارية كثيرة الى البلدان المجاورة ، ويتصلون في أثنائها بأهلها وسكانها ، وأخبارهم في ذلك كثيرة ومتنوعة تحفل بها كتب التاريخ والسير والتراجم والأدب ، وقد ورد ذكر هذه الرحلات في القرآن الكريم أيضا(١) ، كما كان الغساسنة في أطراف الشام على صلة وثيقة بالروم ، وكان المناذرة في أطراف العراق على علاقة قوية بالفرس ، بيد أن علاقتهم الثقافية بهذه الأمم كانت محدودة وضعيفة ، ولم تكن ظروفهم الحضارية تؤهلهم لنقل ما عندهم من آثار علمية وأدبية الى لغتهم ، فلم يتجاوزوا في ذلك حدود تعلم بعض الصنائع ، واكتساب بعض المعارف ، واتقان بعض اللغات عن طريق الصلات المباشرة ، وفي نطاق ضيق ومحدود ، ومما يروى من أخبارهم في ذلك أن «الحارث بن كلدة الثقفي طبيب العرب . . . قد رحل الى أرض فارس ، وأخذ الطب عن أهل تلك الديار من أهل جنديسابور وغيرها في الجاهلية قبل الاسلام»(٢) وكذلك كان ابنه النضر «قد سار في البلاد كأبيه . . . واشتغل وحصل من العلوم القديمة أشياء جليلة القدر»(٣) وذكر صاحب السيرة أنه «قدم الحيرة وتعلم بها أخبار ملوك الفرس وأحاديث رستم واسبنديار»(٤) فكان يحدث العرب بها ، وأتقن بعض العرب بعض اللغات الأجنبية قراءة وكتابة ومنهم عدي بن زيد العبادي الذي كان يختلف الى الكتاب بالحيرة «ويتعلم الكتابة والكلام بالفارسية حتى خرج من أفهم الناس بها وأفصحهم بالعربية»(٥) كما كان ورقة بن نوفل «قد تنصّر وقرأ الكتب وسمع من أهل التوراة والانجيل»(٦) وذكر صاحب الاغاني أنه «كان يكتب الكتاب العبراني فيكتب بالعبرانية من الانجيل ماشاء أن يكتب»(٧) ويرجع بعض

الدارسين المعاصرين أن الانجيل والتوراة كانا مترجمين الى العربية في الجاهلية ، فكان النصارى واليهود من العرب يستمعون الى مافيهما أو يقرؤونهما بلغتهم (٨) ، ويبدو أنهم قد نقلوا الى هذه اللغة حِكَم لقمان وأمثاله ؛ فروي أن «سويد ابن الصامت قال للنبي ﷺ : لعل الذي معك مثل الذي معي» فقال له : ما الذي معك ؟ قال : مجلة لقمان ، يعني حكمته ، فقال : اعرضها علي ، فعرضها عليه فقال : إن هذا كلام حسن ، والذي معي أفضل من هذا»(٩)

وكان الاسلام قد أذكى جذوة العلم والمعرفة في نفوس العرب ، ووثق علاقتهم بغيرهم من الأمم فحث النبي بعض صحابته على تعلم اللغات الأجنبية كي يستعين به في ترجمة بعض ما يرد اليه من كتب أو رسائل ، فأمر زيدابن ثابت بتعلم العبرانية والسريانية(١٠) ، وقيل إنه تعلم اللغة الفارسية والرومية والحبشية أيضا(١١) ، وكان خلفاء المسلمين وولاتهم يستعينون في أعمال الترجمة والكتابة والخراج ببعض النصارى أو المسلمين ممن يعرف بعض اللغات الأجنبية ، إذ كانت الدواوين وكتب الخراج والحساب فيها بالرومية أو الفارسية ، فروي أن عمر بن الخطاب «قال لأبي موسى الأشعري : ادع لنا كاتبك يقرأ لي صحفا جاءت من الشام ، فقال : انه لا يدخل المسجد لأنه نصراني ، فقال : قاتلك الله ، ألا اتخذت رجلا حنيفيا ، فقال : له دينه ولي كتابته»(١٢) وكان عمر يفضل المسلمين في مثل هذه الأعمال فروي أنه «ذكر له غلام كاتب حافظ من أهل الحيرة وكان نصرانيا ، فقيل له : لو أتخذته كاتبا ، فقال : لقد اتخذت إذاً ببطانة من دون المؤمنين»(١٣) وأخذ العرب يتعلمون بعض اللغات الأجنبية من أهل البلاد التي كانوا يفتحونها وبدأت الفارسية تأخذ طريقها الى ألسنة بعضهم ، فكانوا يستعينون بها لاخفاء ما يريدون إخفاءه عن مستمعيهم ، فقال عمر بن الخطاب في ذلك : «ما تكلم أحد بالفارسية إلا خبَّ ، ولا خبَّ إلا ذهبت مروءته»(١٤) ، وتعلم بعضهم الرومية فكانوا تراجمة الخلفاء ورسلهم الى ملوك الروم بعد أن كثرت المكاتبات بينهم وبين العرب من زمن معاوية بن أبي سفيان (٦٠هـ) الذي كان يكاتب ملوكهم وبطارقتهم ويتبادل معهم الرسل والوفود والهدايا(١٥) ، وكان الشعبي (١٠٣هـ) رسول

عبدالملك بن مروان اليهم [١٦] ، وزوي المبرد «أن عمر بن عبدالعزيز وجه عبدالله بن عبد الأعلى ومعه رجل من عنس الى أليون . . . يدعوه الى الاسلام . . . فتكلم عبدالله . . . وقال له اليون بالرومية . . . قال العنسي : وأنا أفهم بالرومية . . .ثم كتب جواب كتبنا ، فرجعنا الى عمر بها ، وخبرناه بما أردنا ثم نهضنا» [١٧] . كما تعلم أكثر أبناء البلاد التي فتحها العرب اللغة العربية ، وأخذوا يعملون في الدواوين كتابا ومترجمين ، ولم تكن الترجمة تتعدى حدود المكاتبات والوفود وأعمال الدواوين ، ونقل بعض المعارف والمعلومات الثقافية ، دون أن يكون هناك اهتمام بترجمة بعض الكتب العلمية أو الأدبية الى العربية ، إذ لم تكن حركة الترجمة العلمية المنظمة قد بدأت بعد .

وقد بدأت الحركة بترجمة سجلات الدواوين والحسابات والخراج الى العربية في أوائل عهد عبدالملك بن مروان (٦٥ ـ ٨٦هـ) [١٨] ، ثم أخذ العرب يتطلعون الى ما عند الأمم من معارف وعلوم ، وكانت دولتهم تضم شعوبا متباينة الأجناس واللغات والثقافات ، فوجدوا في ذلك عونا على إشباع رغباتهم العلمية ، فعملوا على نقل تراث هذه الشعوب الى لغتهم ، وكان الأمير الأموي خالد بن يزيد بن معاوية (٨٥هـ) رائد هذا الاتجاه ، إذ كان يشتغل بصنعة الكيمياء والطب والنجوم «وكان يسمى حكيم آل مروان ، وكان فاضلا في نفسه ، وله همة ومحبة للعلوم . . . فأمر باحضار جماعة من فلاسفة اليونانيين ممن كان ينزل بمدينة مصر ، وقد تفصح بالعربية ، وأمرهم بنقل الكتب في الصنعة من اللسان اليوناني والقبطي الى العربي ، وهذا أول نقل كان في الاسلام من لغة الى لغة» [١٩] فنقل له اصطفن بن باسيل الاسكندري كتب الصنعة وغيرها [٢٠] ، كما نقل له يحيى النحوى الفيلسوف الديلمي المعروف بالبطريق شيئا من العلوم الطبية [٢١] ، وأمر عمر بن عبدالعزيز (٩٩ ـ ١٠١هـ) ماسرجيس الطبيب البصري بنقل كتاب أهرن القس في الطب من السريانية الى العربية [٢٢] ، ونقل سالم الكاتب (نحو ١٢٦هـ) مولى هشام شيئا «من رسائل أرسطاطاليس الى الاسكندر ،أو نقل له وأصلح هو» [٢٣] وفي أواخر العصر الأموي ومطلع العباسي «نقل ابن المقفع (١٤٢هـ) عدة كتب من كتب الفرس

منها : كتاب خداي نامه في السير ، وآيين نامه في الآيين ، وكليلة ودمنة ، وكتاب مزدك ، والتلج في سيرة أنو شروان ، والآداب الكبير الذي يعرف بماقراجسنس[٢٤] وشارك في نقل بعض كتب المنطق والطب الى العربية[٢٥] ، واختصر كتاب المقولات وكتاب العبارة لأرسطو أيضا[٢٦] .

وعنى العباسيون منذ مطلع دولتهم بالترجمة عناية كبيرة ، وكانت لذلك أسباب كثيرة منها : اتساع رقعة الدولة وتنوع شعوبها ولغاتها وثقافاتها ، وتنافس هذه الشعوب في مضمار الحضارة والثقافة ، ورقي الحركة العلمية والأدبية ، وتشجيع الخلفاء والوزراء والأعيان ، فترجمت للمنصور (١٣٦ - ١٥٨هـ) كتب كثيرة فى الفلك والهندسة والطب والأدب وكان من كبار المترجمين فى زمنه ابن المقفع (-١٤٢) [٢٧] وابن بختيشوع (بعد ١٥١هـ)[٢٨] والبطريق (١٨٠هـ)[٢٩] ، ونشطت حركة الترجمة نشاطا واسعا في عهد الرشيد (١٧٠ - ١٩٣هـ) ووزرائه البرامكة ، فأنشأ مكتبة دار الحكمة في قصره ، وجعل على رأس قسم الترجمة فيها الفضل بن نوبخت [٣٠] وسهل بن هارون (٢١٥هـ)[٣١] الذي جعله المأمون (١٩٨ - ٢١٨هـ) قائما على هذه الدار بعد أن قام بتوسيعها وترتيب عدد كبير من المترجمين فيها ، فنقلوا من اليونانية والسريانية والفارسية والرومية والهندية والقبطية الى العربية طائفة كبيرة جدا من الكتب التي كان يجلب كثيرا منها من بلاد مختلفة ، ويبذل فيها اموالا طائلة ، وسلك سبيله في ذلك كثير من رجال دولته وأعيانها ، فذكر ابن النديم أن «المأمون كان بينه وبين ملك الروم مراسلات . . . فكتب اليه يسأله الإذن في إنفاذ ما يختار من العلوم القديمة المخزونة المدخرة ببلده ، فأجاب الى ذلك بعد امتناع ، فأخرج المأمون لذلك جماعة منهم : الحجاج بن مطر وابن البطريق وسلما صاحب بيت الحكمة وغيرهم فأخذوا مما وجدوا ما اختاروا ، فلما حملوه اليه أمرهم بنقله فنقل . وقد قيل إن يوحنا بن ماسويه ممن أنفذ الى بلاد الروم . . . وممن عنى باخراج الكتب من بلد الروم فجاؤوهم بطرائف الكتب وغرائب المصنفات في الهندسة والفلسفة والموسيقى والطب . وكان قسطا بن

لوقا البعلبكي قد حمل معه شيئا فنقله ونقل له . . . وكان بنو المنجم يرزقون جماعة من النقلة منهم ، حنين بن اسحق وحبيش بن الحسن وثابت بن قرة وغيرهم في الشهر نحو خمسمائة دينار للنقل والملازمة»(٣٢) . فبلغت الترجمة في هذا العهد أبعد غاياتها ، واستمرت بعد ذلك تيارا قويا وسيلا جارفا تجري فيه أصناف المعارف العلمية والفلسفية والأدبية التي أفاد منها الفكر العربي فوائد جليلة ، وكانت من أهم أسباب رقي هذا الفكر وتطوره .

نظرية الترجمة عند النقاد العرب :

ولم تكن هنالك نظرية واضحة ومحددة للترجمة وان كنا لا نعدم بعض الملاحظات التطبيقية التي تدل على بعض طرق الترجمة وأساليب النقل والاصلاح والتصحيح ، وتكشف عن بعض الآراء في أصولها وقواعدها ، ولعل أقدم هذه الملاحظات العلمية يعود الى زمن النبي ﷺ إذ لاحظ أبو هلال العسكري أنه كان إذا كتب الى العرب جرى على أساليبهم في فخامة الألفاظ ومتانة النسج وقوة التركيب ، وإذا ما كتب الى العجم عمد الى تسهيل ألفاظه دفعا للاشتراك أو اللبس فيها ، وتوخيا لدقة دلالتها ووضوح معانيها ، وتيسيرا لفهمها وترجمتها ، فجعل ذلك مثلا تطبيقيا في الكتب المعدة للترجمة ، وأورد أبو هلال بعض رسائله التي تجري هذا المجرى وقال : «إن النبي ﷺ لما أراد أن يكتب الى أهل فارس كتب اليهم بما يمكن ترجمته . . . فسهل الألفاظ غاية التسهيل حتى لا يخفى منهاشيء على من له أدنى معرفة في العربية ، ولما أراد أن يكتب الى العرب فخم اللفظ لما عرف من فضل قوتهم على فهمه ، وعادتهم لسماع مثله»(٣٣) .

وتكشف بعض هذه الملاحظات عن بعض طرق الترجمة ومناهجها وأساليبها ، فنستدل منها على أنهم كانوا يعتمدون في أكثر ما يترجمون على النقل من اللغة الأصلية كالفارسية والهندية والرومية والسريانية وغيرها ، وقد سرد ابن النديم اسماء عددٍ كبيرٍ من هؤلاء النقلة أو المترجمين (٣٤) . وقد يعمد بعض

المترجمين الى نقل بعض الكتب اليونانية الى السريانية ، ثم يقوم آخر بنقل هذه الترجمة الى العربية ، فذكر ابن النديم في أثناء حديثه عن كتاب البرهان لأرسطو أن «حنين بن اسحق نقل بعضه الى السرياني ، ونقل اسحق الكل الى السرياني ونقل متى بن يونس ، نقل اسحق الى العربي»(٣٥) .

ومن شروط الترجمة عندهم الاعتماد فيها على الأصول الصحيحة الجياد ، ومقابلتها بغيرها ، وقد يعدم المترجم مثل هذه الأصول فيضطر الى اعتماد نسخة رديئة يسد بها الحاجة الى ترجمة الكتاب الى العربية ، ثم يجدّ في البحث عن أصوله الأخرى ، حتى يعثر على نسخة جيدة وصحيحة ، فيتخذها أصلا ويقابلها بسابقتها ويعيد ترجمة الكتاب من جديد صنيع بعض المجودين من المحققين في عصرنا ، فذكر ابن النديم أن «كتاب النفس لأرسطو نقله اسحق إلّا شيئا يسيرا ، ثم نقله نقلاً ثانياً تاما جود فيه . . . وقال : نقلت هذا الكتاب الى العربي من نسخة رديئة ، فلما كان بعد ثلاثين سنة وجدت نسخة في نهاية الجودة فقابلت بها النقل الاول»(٣٦) .

وكانت الكتب المترجمة عرضة للنقد والاصطلاح والتصحيح ، فكان ذلك سببا آخر من أسباب تعدد ترجمات الكتاب الواحد واختلافها ككتاب الكون والفساد لارسطو الذي : «نقله حنين الى السرياني ، واسحق الى العربي ، والدمشقي ، وذكر أن ابن بكوس نقله . . . ونقله متى أبو بشر ، وأصلحه ـ أعني نقل متى ـ أبو زكريا عند نظره فيه»(٣٧) . وكان نقدهم ينصب على جانبين أساسيين هما : صحة الترجمة وفصاحتها ، فذكر ابن النديم في أثناء حديثه عن كتاب المجسطي لبطليموس أن : «أول من عني بتفسيره واخراجه الى العربية يحيى بن خالد البرمكي (١٩٠هـ) ، ففسره جماعة لم يتقنوه ، ولم يرض بذلك ، فندب لتفسيره أبا حسان وسلمان صاحب بيت الحكمة ، فاتقناه واجتهدا في تصحيحه بعد أن احضرا النقلة المجودين ، فاختبرا نقلهم ، وأخذا بأفصحه وأصحه قد قيل أن الحجاج بن مطر نقله أيضا . . . ونقل اسحق هذا الكتاب ، وأصلحه ثابت ، نقلا غير مرض ، لأن اصلاحه الأول أجود»(٣٨) .

وإذا كان هذا الأسلوب هو الأسلوب الأمثل في الترجمة ، فان بعض المترجمين كان يفضل اعتماد أسلوب الترجمة الحرفية في الكتب الدينية خاصة ، دونما تصرف أو تزويق أو تحسين ، حرصا على صحة الترجمة ودقتها ، كما صرح بذلك بعض هؤلاء المترجمين في مقدمة ترجمته لبعض الكتب الدينية ، وقد نقل الينا ابن النديم طرفا من هذه المقدمة فقال : «قرأت في كتاب وقع الي قديم النسخ يشبه أن يكون من خزانة المأمون . . . قال احمد بن عبدالله بن سلام مولى أمير المؤمنين هارون (١٩٣هـ) : ترجمت صدر هذا الكتاب والصحف والتوراة والانجيل وكتب الأنبياء والتلامذة من لغة العبرانية واليونانية والصابية ، وهي لغة أهل كل كتاب الى اللغة العربية حرفا حرفا ، ولم أبتغ في ذلك تحسين لفظ ولا تزيينه مخافة التحريف ، ولم أزد على ما وجدته في الكتاب الذي نقلته ولم أنقص ، إلا أن يكون في بعض ذلك من الكلام ما هو متقدم بلغة أهل ذلك الكتاب ، فلا يستقيم لفظه في النقل الى العربية إلا أن يؤخره ، ومنه ما هو مؤخر فلا يستقيم إلا أن يقدم ليستقيم ذلك بالعربية وهو مثل قول من يقول : آت مايم تان ، وترجمته بالعربية : ماء هات ، فأخرت الماء وقدمت هات . وكذلك اللغات فيما يستقيم إذا نقل الى العربية . وأعوذ بالله أن أزيد في ذلك أو انقص منه إلاَّ على هذا الوجه الذي ذكرته وبينته في هذا الكتاب»(٣٩) . على أن أسلوب الترجمة الحرفية ـ وان كان يدل على شدة الحرص على صحة النقل ودقته ـ يظل قاصرا عن الوفاء بحقوق الترجمة ، وبعيدا عن الاسلوب الأمثل فيها ، وكثيرا ما يؤدي الى الوقوع فيما يحذر صاحبه الوقوع فيه إذ يخاف من التحريف أو الغموض أو اللبس ، شأن اسحق ابن حنين في ترجمته عنوان بعض كتب أرسطو ، وهو مؤلف في اليونانية من كلمتين تعني أولهما : الطبيعة أو الطبيعي ، وتعني الثانية : السماع أو ما يسمع أو المحاضرة ، فترجمه ترجمة حرفية الى : السماع الطبيعي ، وهو ـ كما ذكر محققه ـ «محاضرات في العلم الطبيعي» وان كان المحقق قد اختار «الطبيعة» عنوانا له (٤٠) .

ومهما يكن من أمر ، فان هذه الملاحظات التطبيقية قد أسهمت في بناء نظرية نقدية واضحة ومحددة للترجمة ، وقد شارك بعض النقاد والمؤلفين في ارساء

قواعد هذه النظرية وأصولها ، وكان الجاحظ (٢٥٥هـ) من أسبقهم الى الاهتمام بهذا الجانب النقدي ، فأبدى آراء كثيرة في ثقافة المترجم وشروط الترجمة السليمة ومناهجها ولغتها وأساليبها ، واعتمد في ذلك على التأمل النقدي في آثار المترجمين وأعمالهم ، دون الممارسة الفعلية لعملية الترجمة ، ومن المرجح أنه لم يكن يتقن لغة غير لغته العربية ، وان كان في بعض احاديثه ما يدل على إلمامه بالفارسية ، كقوله في الحيوان : «إن صورة العنقاء مصورة في بسط الملوك ، واسمها عندهم بالفارسية : سيمرغ ، كأنه قال : انه وحده ثلاثون طائرا ، لأن قولهم بالفارسية : سي ، هو ثلاثون بالعربية ، ومرغ بالفارسية هو الطائر بالعربية»[٤١] .

وقد أمعن النظر في اللغات فوجد أن تعلمها مرتبط بالحاجة اليها ، وان اتقانها والتعمق فيها متعلق بصعوبتها في أنفسها أو سهولتها ، وكثرة ممارستها والتعامل بها ، ومعرفة المتعلم بخصائصها وأصولها وقواعدها أو جهله بها ، وقال في ذلك إن «اللغات إنما تشتد وتعسر عن المتكلم بها على قدر جهله بأماكنها التي وضعت فيها ، وعلى قدر كثرة العدد وقلته ، وعلى قدر مخارجها ، وخفتها وسلسها ، وثقلها وتعقدها في أنفسها . . . والجملة أن من أعون الأسباب على تعلم اللغة فرط الحاجة الى ذلك ، وعلى قدر الضرورة اليها في المعاملة يكون البلوغ فيها أو التقصير عنها»[٤٢] .

ورصد أثر تعدد اللغات لدى الترجمان في كلامه وترجمته ، فوجد أن تعلم لغة جديدة يدخل الضيم على الأخرى ، ويؤثر فيها تأثيرا متبادلا بينهما ، إذ تجذب احداهما الأخرى ، وتأخذ منها ، دون أن تكون لدى الانسان قدرة على التمكن منهما واتقانهما في وزن واحد معا ، فيبدو أثر ذلك كله واضحا في كلامه وترجمته وفي ذلك يقول : «ومتى وجدناه ، ايضا قد تكلم بلسانين ، علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما ، لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى وتأخذ منها ، وتعترض عليها . وكيف يكون تمكن اللسان منهما مجتمعين فيه ، كتمكنه اذا انفرد بالواحدة ، وانما له قوة واحدة ، فان تكلم بلغة واحدة استفرغت تلك

القوة عليهما ، وكذلك ان تكلم لغتين . وعلى حساب ذلك تكون الترجمة لجميع اللغات»(٤٣) . ويبدو أن هذه القاعدة غير مطردة على الدوام اذ وجدناه في كتاب آخر من كتبه يستثني منها بعض القصاصين فيقول : «ومن القصاص : موسى بن سيار الاسواري ، وكان من أعاجيب الدنيا ، كانت فصاحته بالفارسية في وزن فصاحته بالعربية ، فكان يجلس في مجلسه المشهور ، فتقعد العرب عن يمينه والفرس عن يساره ، فيقرأ الآية من كتاب الله ويفسرها للعرب بالعربية ، ثم يحول وجهه الى الفرس فيفسرها لهم بالفارسية ، فلا يدري بأي لسان هو أبين ، واللغتان إذا التقتا في اللسان الواحد أدخلت كل واحدة منها الضيم على صاحبتها ، إلاّ ما ذكرنا على لسان موسى بن سيار»(٤٤) .

وحدد جملة من الشرائط التي يجب أن تتوفر في المترجم وعلى رأسها العلم باللغتين واتقانهما اتقانا تاما حتى تكون معرفته بهما في وزن واحد فصاحة وبيانا فقال : «وينبغي أن يكون اعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول اليها ، حتى يكون فيهما سواء وغاية»(٤٥) وليس ذلك وحده بكاف لممارسة هذا الفن ، إذ لا بد للترجمان ـ في نظره ـ من الاحاطة بأطراف العلم الذي يقدم على ترجمته حتى تكون معرفته بهذا العلم بمقدار معرفته باللغة التي يترجم عنها وفي ذلك يقول : «ولا بد للترجمان من أن يكون بيانه في نفس الترجمة ، في وزن علمه من نفس المعرفة»(٤٦) . وقد أطال الوقوف على هذا الجانب المهم من جوانب فن الترجمة وثقافتها ، وأبدى فيه آراء كثيرة ومطولة ، فأكد أن صعوبة العلم ، وقلة العلماء فيه ، ينبغي أن تكون حافزا للمترجم على التعمق في معرفته ، حذر الخطأ في ترجمته ، فقال : «وكلما كان الباب من العلم أعسر وأضيق والعلماء به أقل ، كان أشد على المترجم ، وأجدر أن يخطيء فيه»(٤٧) . ومع ذلك فان المترجم غير قادر على تأدية معاني المؤلف وأفكاره ، والكشف عن خفيات كلامه وأسراره ، ما لم يكن مساويا له في العلم والمعرفة والبيان ، وذلك أمر بعيد في نظره اذ يقول : «إن الترجمان لا يؤدي ابدا ما قال الحكيم ، على خصائص معانيه ، وحقائق مذاهبه ودقائق اختصاراته ، وخفيان حدوده ، ولا يقدر أن يوفيها حقوقها ، ويؤدي الأمانة فيها ، ويقوم بما يلزم الوكيل ، ويجب على الجري . وكيف يقدر

على أدائها ، وتسليم معانيها ، واستعمال تصاريف ألفاظها ، وتأويلات مخارجها ، مثل مؤلف الكتاب وواضعه . فمتى كان - رحمه الله تعالى - ابن البطريق ، وابن ناعمة ، وابن قرة . . . وابن المقفع مثل أرسطاطاليس ، ومتى كان خالد مثل أفلاطون ؟ . . . ولن تجد ألبتة مترجما يفي بواحد من هؤلاء العلماء»(٤٨) .

واذا كان الامر على هذه الحال في ترجمة الكتب العلمية أو الفلسفية أو الأدبية ، فانه يزداد صعوبة وأهمية في ترجمة الكتب الدينية وما يتعلق بها ، لدقة مداخلها ومعانيها ، وكثرة وجوه الاحتمال والتأويل فيها ، وشدة تعلقها بعقائد الناس ومشاعرهم ، وقوة ارتباطها بالحلال والحرام ، والكفر والايمان ، وفي ذلك كله ما يوجب على المترجم التعمق في أصول الدين ومبادئه ، فجعل الجاحظ ذلك شرطاً أساسيا من شروط ثقافة المترجم ، ووجد فيه مجالا واسعا لنشر الفكر الاعتزالي بجوانبه الدينية والفلسفية والبلاغية بين المترجمين ، لصلتهم الوثيقة بهذا الفكر ، إذ كان أكثرهم من أهل الحكمة والفلسفة والمنطق والجدل والكلام ، وكان جل اهتمامهم ينصب على ترجمة الكتب التي تتعلق بهذه الجوانب الفكرية التي يعتمد عليها المعتزلة في ثقافتهم ، وكان الجاحظ من كبار رؤسائهم ونظارهم ، واليه تنسب بعض فرقهم كما هو معروف(٤٩) ، ومن هنا كان اهتمامه بثقافة المترجم الدينية والكلامية البيانية التي حاول ربطها بالفكر الاعتزالي ربطا محكما فقال بعد حديثه عن ثقافة المترجم العلمية : «هذا قولنا في كتب الهندسة والتنجيم والحساب واللحون ، فكيف لو كانت هذه الكتب كتب دين واخبار عن الله عز وجل بما يجوز عليه مما لا يجوز عليه ، حتى يريد أن يتكلم على تصحيح المعاني في الطبائع ، ويكون ذلك معقودا بالتوحيد ، ويتكلم في وجوه الأخبار واحتمالاته للوجوه ، ويكون ذلك متضمنا بما يجوز على الله ، مما لا يجوز ، وبما يجوز على الناس مما لا يجوز ، وحتى يعلم مستقر العام والخاص ، والمقابلات العامية المخرج فيجعلها خاصية ، وحتى يعلم من الخبر ما يخصه الخبر الذي هو أثر ، مما لا يخصه الخبر الذي هو قرآن ، وما يخصه العقل مما

تخصه العادة او الحال الرادة له عن العموم ، وحتى يعرف ما يكون من الخبر صدقا أو كذبا ، ومالا يجوز أن يسمى بصدق اوكذب ، وعلى كم معنى يشتمل ويجتمع ، وعند فقد أي معنى ينقلب ذلك الاسم ، وكذلك معرفة المحال من الصحيح وأي شيء تأويل المحال ، وهل يسمى المحال كذبا أم لا يجوز ذلك ، وأي القوانين أفحش : المحال أم الكذب ، وفي أي موضع يكون المحال أفظع ، والكذب أشنع . وحتى يعرف المثل والبديع ، والوحي والكتابة ، وفصل ما بين الخطل والهذر ، والمقصور والمبسوط والاختصار ، وحتى يعرف أبنية الكلام ، وعادات القوم ، وأسباب تفاهمهم ، والذي ذكرنا قليل من كثير ، ومتى لم يعرف ذلك المترجم أخطأ في تأويل كلام الدين ، والخطأ في الدين أضر من الخطأ في الرياضة والصناعة ، والفلسفة والكيمياء . . . وإذا كان المترجم الذي قد يترجم لا يكمل لذلك ، أخطأ على قدر نقصانه من الكمال . وما علم المترجم بالدليل عن شبه الدليل ، وما علمه بالأخبار النجومية ، وما علمه بالحدود الخفية . . . وما علمه ببعض الخطرفة لبعض المقدمات ، وقد علمنا أن المقدمات لا بد أن تكون اضطرارية ، ولا بد أن تكون مرتبة ، ومن حاذق طب ، فكيف بكتاب قد تداولته اللغات واختلاف الأقلام ، وأجناس خطوط الملل والأمم»[٥٠] ، وواضح أن المعلم الذى أشار اليه الجاحظ انما يتجلى في الفكر الاعتزالي ورجاله ، وهو الفكر القادر ـ في نظره ـ على تزويد هؤلاء المترجمين بزاد ثقافي رصين ، ومنهج عملي متين ، ولسان عربي مبين ، فتتسع بذلك آفاقهم ومداركهم ، وتتعمق ثقافاتهم ومعارفهم ، ويتجنبون الزلل والخطأ والتحريف ، ويكونون جديرين بممارسة هذا الفن ، وأهلا للوفاء بحقوقه على أكمل وجه .

وعلى ذلك فقد جعل جهل المترجمين بمادة العلم المترجم وموضوعه سببا رئيسيا من أسباب فساد ترجمته ، وعدم قدرتها على نقل أفكار المؤلف ومعانيه ، مما يجعل البون شاسعا بين أصول المؤلفين وكتب المترجمين ، فقال في معرض حديثه عن الشك في صحة ما في هذه الكتب المترجمة من افكار وأخبار : «فكيف أسكن . . . الى ما في كتاب رجل لعله ان لو وجد هذا المترجم ان يقيمه على

المصطبة ، ويبرأ الى الناس من كذبه عليه ، ومن افساد معانيه بسوء ترجمته»(٥١) . ولسوء الترجمة وفسادها أسباب أخرى في نظري تتجلى في كذب التراجمة وزياداتهم وقلة أمانتهم العلمية ، وضعف قدراتهم اللغوية ، ولسوء تأويلهم لمعاني الكلام لجهلهم بحقيقة مقاصده ، وكثرة الخطأ والتصحيف والتحريف والتبديل والتغيير في أثناء نسخ الكتاب ونقله وتداوله ، وقد أجمل هذه الاسباب في قوله : «وزعمتم أنكم وجدتم ذكر الشهب في كتب القدماء من الفلاسفة ، وأنه في الآثار العلوية لأرسطاطاليس . . . فان كنتم بمثل هذا تستعينون ، واليه تفزعون ، فإنا نوجدكم من كذب التراجمة وزياداتهم ، ومن فساد الكتاب من جهة تأويل الكلام ، ومن جهة جهل المترجم بنقل لغة الى لغة ، ومن جهة فساد النسخ ، ومن أنه قد تقادم فاعترضت دونه الدهور والأحقاب فصار لا يؤمن عليه ضروب التبديل والفساد ، وهذا كلام معروف صحيح»(٥٢) . وقد أكثر من التنبيه على دور الناسخين والمصححين والمصلحين في افساد الترجمة فقال في أثناء حديثه عن ثقافة المترجم : «وما علمه بالاصلاح سقطات الكلام ، واسقاط الناسخين للكتب . . . ثم يصير الى ما يعرض من الآفات لأصناف الناسخين ، وذلك أن نسخته لا يعدمها الخطأ ثم ينسخ له من تلك النسخة من يزيده من الخطأ الذي يجده في النسخة ، ثم لا ينقص منه ، ثم يعارض بذلك من يترك ذلك المقدار من الخطأ على حاله ، إذا كان ليس من طاقته اصلاح السقط الذي لا يجده في نسخته»(٥٣) .

كما نبه على أمر في غاية الأهمية ، ويتصل بالنقد التوثيقي للكتب المترجمة ، وتمييز صحيحها من منحولها ، وأثر الصراع الشعوبي في صنع بعض هذه الكتب ونحلها فقال في الجزء الثالث من البيان والتبيين الذي خصصه للرد على الشعوبية : «ونحن لا نستطيع أن نعلم أن الرسائل التي بأيدي الناس للفرس ، أنها صحيحة غير مصنوعة ، وقديمة غير مولدة ، إذ كان مثل ابن المقفع وسهل ابن هارون وأبي عبيدالله وعبدالحميد وغيلان ، يستطيعون أن يولدوا مثل تلك الرسائل ، ويصنعوا مثل تلك السير»(٥٤) وهو في ذلك يشير الى بعض كتب الرسائل والعهود والسير الشهيرة التي تنسب الى قدماء الفرس دون ان تعرف

أصولها ، وفي ذلك ما يسوغ الشك في صحة نسبتها وأصالتها ، ويؤيد امكان افتعالها وتوليدها ، إذ كان سائر من ينسب اليهم ترجمتها من الفرس ، وكان بعضهم شديد التشعب والتعصب لقومه والعصبية على العرب كسهل بن هارون وغيلان الدمشقي .[٥٥] .

ووقف على قضيتين هامتين من قضايا الترجمة ، وهما : ترجمة الشعر ، وترجمة القرآن الكريم ، فعبر ذلك عن اهتمامه النقدي بجانب آخر من جوانب هذا الفن وهو الترجمة من العربية الى لغة أخرى ، فقسم الأدب ـ من حيث امكان ترجمته ـ الى نوعين : مقصور ومبسوط . فأما المقصور فهو الشعر الذي يقتصر نفعه على اهله أو من تكلم بلغتهم ، وليس في ترجمته ونقله الى لغة اخرى فائدة ترجى ، على خلاف المبسوط أو المنثور الذي لا تنتقص الترجمة منه شيئا ، وقد يزداد حسنا وبهاء ان كان المترجم ذا بلاغة وبيان ، وفي ذلك يقول ان الشعر : «ان حوّل تهافت ، ونفعه مقصور على اهله وهو من الأدب المقصور ، وليس بالمبسوط ، ومن المنافع الاصطلاحية وليست بحقيقة بيئة ، وكل شيء في العالم من الصناعات والأرفاق والآلات فهي موجودات في هذه الكتب دون الأشعار»[٥٦] . فغاية الشعر ـ في نظره ـ غير مرتبطة بمنفعته ، وميزته الأساسية ليست متعلقة بأفكاره ومعانيه ، وانما تتجلى في نظمه وتأليفه وأوزانه وقوافيه وايقاعه ، وفي ذلك يكمن سر اعجازه وتأثيره ، فاذا ما ترجم بطل ذلك المعجز الذي هو الوزن ، وفسد النظم والتأليف ، وفقد قوة الايحاء والتأثير ، ولم يبق فيه سوى ظلال باهتة من المعاني المألوفة التي لا يجد فيها القارىء شيئا جديدا أو جديرا بالاعجاب والتقدير ، فقال الجاحظ : «وفضيلة الشعر مقصورة على العرب ، وعلى من تكلم بلسان العرب ، والشعر لا يستطاع أن يترجم ، ولا يجوز عليه النقل ، ومتى حول تقطع نظمه ، وبطل وزنه ، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب [لا] كالكلام المنثور ، والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور [الذي تحول من] موزون الشعر . . . وقد نقلت كتب الهند ، وترجمت

حكم اليونان ، وحولت آداب الفرس ، فبعضها ازداد حسنا ، وبعضها ما انتقص شيئا ، ولو حولت حكمة العرب ، لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن ، مع أنهم لو حولوها لم يجدوا في معانيها شيئا لم تذكره العجم في كتبهم»[٥٧] ولهذا الموقف النقدي من ترجمة الشعر صلة وثيقة بنظريته الشهيرة في الشعر ، وقيمة الوزن والصياغة والتأليف فيه ، وهي النظرية التي اجملها في قوله المعروف : «والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي ، وانما الشأن في : اقامة الوزن ، وتخير اللفظ . . . وجودة السبك ، فانما الشعر صياغة ، وجنس من التصوير»[٥٨] ، فعبر بذلك عن موقفه الجمالي من الشعر ، وبدت آراؤه في ترجمته متفقة مع هذا الموقف ، كما دلت آراؤه في ترجمة معاني القرآن على حرصه الشديد على دقة نقلها ، وصحة تأويلها كما مر بنا قبل قليل في أثناء الحديث عن آرائه في ترجمة الكتب الدينية ، إذ وجدناه يؤكد اهمية التعمق في علوم الدين ومعرفة وجوه التأويل قبل التصدي لترجمة هذه الكتب ، كما وجدناه ينبه في بعض رسائله على ما يمكن أن يقع في ترجمة القرآن من تحريف وتحوير .

فيقول : «ان اليهود لو أخذوا القرآن فترجموه بالعبرانية لأخرجوه من معانيه ، ولحولوه عن وجوهه . . . وما ظنك بهم إذا ترجموا : «فلما آسفونا انتقمنا منهم فأغرقناهم اجمعين»[٥٩] وكأنه بذلك يدعو الى أن تتم ترجمة معاني القرآن الى لغة أخرى من قبل المسلمين أنفسهم ، خوفا عليه مما هو متعمد أو غير متعمد من أشكال الخطأ أو التحريف .

وقد تناول ابن قتيبة (٢٧٦هـ) هذه المسألة من جانب أسلوبي ، فهو يرى أن صعوبة ترجمة القرآن انما تكمن في أسلوبه البياني المعجز ، وما فيه من ألوان التعبير المجازي ، وهو بذلك يختلف عن سائر الكتب الدينية الأخرى ، لان حدود المجاز في اللغات الأخرى تظل ضيقة قياسا الى العربية ، وفي ذلك ما ييسر امر نقلها الى هذه اللغة بأسلوب مشرق وبديع ، على حين تعجز تلك اللغات عن ترجمة القرآن ترجمة وافية ، وان كانت قادرة على ترجمة معانيه

وأفكاره ، دون اسلوبه او ما يعادل هذا الأسلوب ويوفيه حقه من البلاغة والبيان ، وفي ذلك يقول : «وللعرب المجازات في الكلام . . . وفيها الاستعارة والتمثيل والقلب والتقديم والتأخير والحذف والتكرار والاخفاء والاظهار والتعريض والكناية . . . وبكل هذه المذاهب نزل القرآن ، ولذلك لا يقدر أحد من التراجمة على أن ينقله الى شيء من الألسنة ، كما نقل الانجيل عن السريانية . . . وترجمت التوراة والزبور وسائر كتب الله بالعربية ، لأن العجم لم تتسع في المجاز اتساع العرب . ألا ترى انك لو أردت أن تنقل قوله تعالى : «واما تخافن من قوم خيانة فانبذ اليهم على سواء»(٦٠) لم تستطع أن تأتي بهذه الألفاظ مؤدية عن المعنى الذي أودعته حتى تبسط مجموعها ، وتصل مقطوعها ، وتظهر مستورها فتقول : ان كان بينك وبين قوم هدنة وعهد فخفت منهم خيانة ونقضا ، فأعلمهم أنك قد نقضت ما شرطت لهم ، وآذنهم بالحرب ، لتكون انت وهم في العلم بالنقض في استواء . وكذلك قوله تعالى : «فضربنا على آذانهم في الكهف سنين عددا»(٦١) ان اردت أن تنقله بلفظه لم يفهمه المنقول اليه ، فان قلت : أنمناهم سنين عددا لكنت مترجما للمعنى دون اللفظ . وكذلك قوله : «والذين إذا ذكروا بآيات ربهم لم يخروا عليها صما وعميانا»(٦٢) إن ترجم بلفظه استغلق ، وان قلت : لم يتغافلوا ، أديت المعنى بلفظ آخر»(٦٣) .

ويكشف هذا النص عن جملة من الحقائق النقدية التي يمكن استخلاصها منه ، ويتصل أولها بفطنته الى سر خفي من أسرار الترجمة الى العربية ، إذ ألمح الى قدرة هذه اللغة على نقل المعاني والافكار المترجمة والتعبير عنها تعبيرا بيانيا جميلا ، وقد تزيد به على الاصل حسنا ورونقا وبهاء ، لما في هذه اللغة من خصائص بلاغية ، وثروة لفظية تفتقر اليها كثير من اللغات ، فكانت بذلك جديرة بنقل النصوص البيانية الرفيعة اليها ، دون أن تفقد شيئا من عناصر الجمال في أساليبها ، وقد يضفي عليها المترجم البليغ عناصر جمالية جديدة تجعلها ارفع سلم البيان درجة من الاصل ، كما أشار الى ذلك الجاحظ في قوله : «وقد نقلت كتب الهند ، وترجمت حكم اليونان ، وحولت آداب الفرس فبعضها

ازداد حسنا ، وبعضها ما انتقص شيئا»[٦٤] بيد أن الجاحظ قد اكتفى بهذه الاشارة السريعة ، دونما تعليل أو تأويل كما فعل ابن قتيبة في تعليل ترجمة الكتب الدينية على اختلاف لغاتها الى العربية ، وعجز هذه اللغات عن ترجمة القرآن على الصورة نفسها «لأن العجم لم تتسع في المجاز اتساع العرب» . وتلك ملاحظة نقدية دقيقة في غاية الأهمية ، على الرغم من ايجازها ، اذ طالما وجدنا كثيرا من النصوص الادبية المترجمة الى العربية على درجة عالية من روعة البيان ، وقد تربو في ذلك على الأصل ، كما يعرف اكثر من له صلة بهذه النصوص وأصولها ، دون أن يتنبه كثير منهم على السر في ذلك .

على ان ابن قتيبة لا يجد في ترجمة معاني القرآن ضيرا ، ولا يرى أنها ضرب من العبث أو المحال ، ما دام المترجم قادرا على فهم معانيه ، وتأويل اوجه المجاز فيه تأويلا صحيحا وسليما ، دون التقيد بحرفية النص ، كما تدل على ذلك الامثلة التطبيقية التي اوردها ، وجعلها مثلا لترجمة معاني القرآن دون اساليبه البيانية التي يكمن فيها سر اعجازه في نظر معظم النقاد العرب كما مر بنا من قبل ، وقد وجد بعض الدارسين المعاصرين «في كلام ابن قتيبة في مسألة ترجمة القرآن القول الفصل الذي يجب التمسك به ، وعدم العدول عنه»[٦٥] . كما اعترف كثير من المستشرقين الذين ألموا ببعض اسرار الاعجاز البياني في القرآن باستحالة الوفاء ببعض مافي هذا الكتاب المبين من خصائص النظم والتأليف ، فقال بلاشير «إن في القرآن شيئاً تعجز الترجمة عن آدائه وهو الايقاع»[٦٦] ، وضرب على ذلك أمثلة كثيرة من آيات القرآن الكريم ، وقال : «ان من الخطأ أن ننسب القيمة الأدبية لمثل هذه الآيات الى موسيقى الكلمات وحدها ، فمزية هذه القطع مردها أيضا الى الفن المكون من البساطة التي أشربتها ، والكلمات الموضوعية في أمكنتها»[٦٧] بيد أننا ـ مع ذلك ـ نرى أن العجز عن نقل آيات القرآن بمعانيها وخصائصها الفنية الرفيعة ، وترجمتها الى لغة أخرى انما ترتبط بمسألة اعجازه برباط وثيق ، اذ كان القرآن طراز وحده في البلاغة والبيان ، وطريقة النظم والتأليف ، فعجز العرب ـ وهم أهل لغته ـ عن معارضته أو

الاتيان بسورة من مثله ، بعد أن تحداهم الله بذلك ، فكيف لا تعجز لغة أخرى عن نقله نقلا يفصح عما فيه من روعة البيان ، وقوة التأثير ، سواء أكان الترجمان من بلغاء العرب او العجم .

وإذا كان ابن قتيبة يرى أن العربية تمتاز من سائر اللغات بأساليب البلاغة والبيان ، كما تدل على ذلك نصوصها البيانية وآثارها ، فان ابا هلال يرى ان «العجم والعرب في البلاغة سواء ، فمن تعلم البلاغة بلغة من اللغات ثم انتقل الى أخرى امكنه من صنعة الكلام ما امكنه من الاولى . . . وبذلك ان تراجم خطب الفرس ورسائلهم هي على نمط خطب العرب ورسائلها ، ولهم أمثال مثل أمثال العرب ، ومن ذلك قول العرب : ولدك من دمى عقبيك . . . وقول الفرس : هرك نزاد نرود ، واللفظ الفارسي في هذا افصح من اللفظ العربي وأحسن ، وقولهم : كشندميد ، مثل قول العرب : من يسمع يخل ، سواء في المعنى والفارسي أقل حروفا»[٦٨] ويوافق هذا الرأي من بعض وجوهه رأي القاضي عبدالجبار المعتزلي ، إذ جعل العلم بالفصاحة أساسا لاتقان اللغات والتجويد فيها ، سواء في ذلك العربية او الفارسية أو غيرهما فقال : «وإذا لم يمتنع في العربي ان يكون متمكنا من الكلام الفصيح بالعربية ، ويتعذر عليه مثله بالفارسية لأنه فقد ذلك العلم ، ولو علم ذلك لأمكنه الأمران جميعا»[٦٩] فهما بذلك يخالفان رأي الجاحظ الذي مر بنا قبل قليل في عدم قدرة الانسان على التجويد والاحسان في أكثر من لغة واحدة .

ويبدو أن مسألة التفاضل بين اللغات ، والقدرة على التجويد فيها ، كانت محل جدل طويل بين الأدباء والنقاد والمترجمين ، فاختلفوا فيها ، ولم تخل آراء كثير منهم من آثار العصبية ، وكان اكثرهم يميل الى تفضيل العربية على غيرها في البلاغة والبيان ، ولعل من أسلم هذه الآراء قول أبي سليمان المنطقي في الرد على سؤال تلميذه التوحيدي : «فهل هنالك بلاغة أحسن من بلاغة العرب ؟ فقال هذا لا يبين لنا إلا بأن نتكلم بجميع اللغات على مهارة وحذق . . . ثم نحكم حكما بريئا من الهوى والعصبية»[٧٠] وأسهب بعد ذلك في امتداح العربية ، كما أسهب أبو حيان في ذلك أيضا ، فقال يمدح العرب ، ويذكر خصائص

العربية ، ويفضلها على غيرها من اللغات : «لسعة لغتها ، وتصاريف كلامها في اسمائها وأفعالها وحروفها وجولانها في اشتقاقها ومآخذها البديعة في استعاراتها ، وغرائب تصرفها في اختصاراتها ، ولطف كناياتها وفنون تبحبحها في اكناف مقاصدها ، وعجيب حركات لفظها ، وهذا وأضعافه مسلم لهم وموفر عليهم ومعروف فيهم ومنسوب اليهم . . . وقد سمعنا لغات كثيرة ، وان لم نستوعبها ، من جميع الأمم كلغة أصحابنا العجم والروم والهند وصقلاب ، وأندلس والزنج فما وجدنا لشيء من هذه اللغات نصوع العربية ، أعني الفرج التي في كلماتها ، والفضاء الذي نجده بين حروفها ، والمسافة التي بين مخارجها ، والمعادلة التي نذوقها في أمثلتها ، والمساواة التي لا تجحد في أبنيتها ، وإذا شئت أن تعرف حقيقة هذا القول ، وصحة هذا الحكم ، فالحظ عرض اللغات الذي هو بين اشدها تلابسا وتداخلا وتعاضلا والى ما بعدها مما هو أسلس حروفا ، وأرق لفظا . . . وألطف أوزانا ، واحضر بيانا . . . الى ان تنزل لغة بعد لغة ، ثم تنتهي الى العربية ، فانك تحكم بأن المبدأ الذي أشرنا اليه . . . سرى قليلا قليلا حتى وقف على العربية في الافصاح ، وهذا شيء يجده كل من كان . . . متنزها عن الهوى ، والعصبية ، محبا للانصاف في الخصومة . . . واني لأعجب كثيرا ممن يرجع الى فضل واسع ، وعلم جامع ، وعقل سديد ، وأدب كثير اذا أبى هذا الذي وصفته ، وأنكر ما ذكرته»(٧١) وهو في ذلك يتقفى آثار الجاحظ في الرد على الشعوبية والدفاع عن العرب والعربية كما هو معروف (٧٢) ، وان كان شيخه أبو سعيد السيرافي (٣٦٨هـ) لا يرى مسوغا لتفضيل لغة على أخرى ، فلكل لغة عنده خصائص وميزات تنفرد بها وتتميز عن غيرها من اللغات ، فلا تطابق لغة لغة اخرى في جميع جهاتها وميزاتها ، وفي ذلك يقول في أثناء المناظرة الشهيرة بينه وبين شيخ المترجمين في عصره متى بن يونس (٣٢٨هـ) : «تعلم أن لغة من اللغات لا تطابق لغة أخرى من جميع جهاتها بحدود صفاتها في أسمائها وحروفها وتقديمها وتأخيرها واستعاراتها . . . ونظمها ونثرها وسجعها ووزنها وغير ذلك مما يطول ذكره ، وما اظن احدا يدفع هذا الحكم او يسأل عن صوابه»(٧٣) وبنى على ذلك رأيه في عدم قدرة اللغة على نقل النصوص نقلا دقيقا

وأمينا وان كان المترجم حريصا على ذلك فقال : «واذا سلمنا لك أن الترجمة صدقت وما كذبت ، وقومت ما حرفت . . . ولا نقصت ولا زادت ، ولا قدمت ولا اخرت . . . وان كان هذا لا يكون ، وليس هو في طبائع اللغات»(٧٤) ولذلك فقد بدا ضعيف الثقة بالنصوص المترجمة او الكتب فقال : «فمن أين يجب أن نثق بشيء ترجم لك على هذا الوصف ؟»(٧٥) . على أن ذلك لا يرتبط ـ في نظره ـ باختلاف اللغات فحسب ، وإنما يتعلق بعدة أسباب اخرى تؤدي الى ضعف الترجمة وفسادها ، كعدم الاعتماد على الاصل ، وعدم إتقان اللغتين اتقانا كافيا ، وضعف التكوين الثقافي لدى المترجمين ، وفي ذلك يقول مخاطبا ابن يونس المترجم : «أنت لا تعرف لغة يونان . . . وتنقل في السريانية فما تقول في معان متحولة بالنقل من لغة يونان الى لغة أخرى سريانية ثم من هذه الى لغة أخرى عربية . . . واذا لم يكن لك بد من قليل هذه اللغة من اجل الترجمة ، فلا بد لك من كثيرها من أجل تحقيق الترجمة ، واجتلاب الثقة . . . فقال متى : يكفيني من لغتكم هذا الاسم والفعل والحرف ، فاني أتبلغ بهذا القدر الى أغراض قد هذبتها لي يونان . قال أبو سعيد : أخطأت ، لأنك في هذا الاسم والفعل والحرف فقير الى رصفها وبنائها على الترتيب الواقع في غرائز أهلها ، وكذلك أنك محتاج بعد هذا الى حركات هذه الاسماء والافعال والحروف ، فان الخطأ في التحريف في الحركات كالخطأ والفساد في المتحركات ، وهذا باب انت واصحابك ورهطك عنه في غفلة»(٧٦) ثم فصل القول له في أهمية العلم بالنحو في فهم المعاني والافكار والتعبير عنها وابلاغها وتفهمها ، وحاجة المترجم الى هذا العلم ، وأثره في صلاح الترجمة أو فسادها ، فعبر بذلك كله عن مدى الاهتمام بهذا الفن في عصره ، ودور اللغويين في نقده وتحديد شرائطه ورسم قواعده واصوله .

وعلى أساس هذه القواعد والشرائط والأصول بنى بعض النقاد والمؤلفين آراءهم في تقويم اعمال المترجمين ، والموازنة بينهم ، فأبدوا في ذلك آراء كثيرة ، ومنها ما نقف عليه في الامتاع والمؤانسة الذي خص التوحيدي (نحو ٤٠٠ هـ) فيه

عددا من المترجمين في عصره بليلة من لياليه ، تحدث فيها عن صفاتهم وخصالهم وثقافتهم ، ووازن بينهم موازنة سريعة ألم فيها بقيمة ترجماتهم ، وميزات كل واحد منهم فيها فقال : «وأما ابن زرعة : فهو حسن الترجمة ، صحيح النقل ، كثير الرجوع الى الكتب ، محمود النقل الى العربية ، جيد الوفاء بكل ماجل من الفلسفة . . . وأما ابن الخمار : فصيح سبط الكلام ، مديد النفس طويل العنان ، مرضي النقل ، لكنه يخلط الدرة بالبعرة ، ويفسد السمين بالغث ، ويرقع الجديد بالرث ، ويشين جميع ذلك بالزهو والصلف . . . وأما ابن السمح : فلا ينزل بفنائهم ، ولا يسقى من انائهم ، لأنه دونهم في الحفظ والنقل ، والنظر والجدل . . . والذي يحطه عن مراتبهم شيئان : أحدهما بلادة فهمه ، والآخر حرصه على كسبه . . . وأما القومسي ابوبكر : فهو رجل حسن البلاغة ، حلو الكناية ، كثير الفقر العجيبة ، جماعة للكتب الغريبة : محمود العناية في التصحيح والاصلاح . . . واما عيسى بن علي : فله الذراع الواسع ، والصدر الرحيب في العبارة ، حجة في النقل والترجمة والتصرف في فنون اللغات ، وضروب المعاني والعبارات ، وقد تصفح مالم يتصفح كثير من هذه الجماعة . . . وأما يحيى بن عدي : فانه كان . . . مشوه الترجمة ، رديء العبارة ، لكنه كان متأنيا في تخريج المسائل المختلفة»(٧٧) فمعايير التفضيل عند ابي حيان ترتبط بمدى استيفاء المترجم لشرائط الترجمة السليمة ، وتتجلى عنده في : اتقان اللغات والقدرة على التصرف في فنونها ، وصحة الترجمة ، وبلاغة التعبير ، والنسج على منوال واحد فيه ، وكثرة الحفظ ، والاحاطة باطراف العلم المراد ترجمته ، والفطنة الى دقائقه وخفاياه ، والانصراف اليه والاخلاص فيه ، وعلى اساس هذه المعايير فضل عيسى بن علي على اصحابه وجعل ابن عدي في الدرجة الدنيا في سلم التفضيل ، وفي ذلك مايعكس صورة الترجمة وشروطها واقدار اهلها في اواخر القرن الرابع ، وان كنا ننظر بحذر شديد الى آراء ابي حيان في تقويم ترجماتهم ، وتفضيل بعضهم على بعض ، على الرغم من قوة المعايير التي اعتمد عليها في ذلك لعلمنا بعدم معرفته باللغات الاجنبية التي كانوا ينقلون منها كما صرح بذلك قبل قليل ولسوء علاقاته بكثير من

معاصريه ، فلم تكن آراؤه فيهم بريئة من آثار العصبية والهوى ، كما هو ظاهر في رأيه في يحيى بن عدي الذي اجمع المؤلفون على الاشادة به ، وتقديمه على سائر اصحابه من العلماء والمترجمين ، فقال معاصره ابن النديم : «واليه انتهت رئاسة اصحابه في زماننا ، وكان أوحد دهره . . . قال لي يوما في الوراقين ، وقد عاتبته على كثرة نسخه : من أي شيء تعجب . . . . ولعهدي بنفسي وأنا اكتب في اليوم والليلة مائة ورقة»(٧٨) وذكر أنه ترجم عددا من كتب أرسطو وغيره ، وأصلح تراجم بعض النقلة والمترجمين ، وقال البيهقي إنه «كان حكيما كاملا ، وهو أفضل تلامذة أبي نصر الفارابي ، وله تصانيف كثيرة»(٧٩) وروى له بعض الكلمات والحكم البليغة .

ولعل آراء ابن النديم في هؤلاء المترجمين ادعى الى الثقة ، وأدنى من الصواب ، لعلاقته الوثيقة بكثير منهم ، وصلته القوية بآثارهم ، وقد وردت هذه الآراء موزعة في ثنايا كتابه الواسع ، فعكس لنا فيها صور الترجمة المختلفة ، واتجاهاتها وأساليبها منذ اواخر العصر الاموي ، وحتى اواخر القرن الرابع الهجري ، واتى فيها على تقويم آثار عدد كبير من المترجمين وتقديرها ، معتمدا في ذلك على بعض المقاييس النقدية كصحة النقل ، وعمق المعرفة باللغة المنقول منها ، وجودة التعبير بالعربية ، وسعة الافق الثقافي للمترجم ، ومن ذلك قوله عن ابن المقفع انه «كان احد النقلة من اللسان الفارسي الى العربي . مضطلعا باللسانين ، فصيحا بهما»(٨٠) وقوله عن قسطا بن لوقا : «وكان يجب ان يقدم على حنين لفضله ونبله وتقدمه . . . وقد ترجم قطعة من الكتب القديمة ، وكان بارعا في علوم كثيرة منها الطب والفلسفة والهندسة والاعداد والموسيقى ، لا يطعن عليه ، فصيحا باللغة اليونانية ، جيد العبارة بالعربية»(٨١) وقال عن اسحق بن حنين انه : «من نجار ابيه في الفضل وصحة النقل عن اللغة اليونانية والسريانية الى العربية ، وكان فصيحا بالعربية ، يزيد على ابيه في ذلك»(٨٢) . وعلى أساس هذه المقاييس وجدناه يحكم على بعض التراجمة برداءة النقل وفساد التعبير كقوله عن ابن شهدي الكرخي إنه كان «ينقل من السرياني الى العربي نقلا رديئا»(٨٣) وقوله عن بعض معاصريه واسمه مرحلاي انه كان «جيد المعرفة

بالسريانية ، عفطي الالفاظ بالعربية ، ينقل بين يدي علي بن ابراهيم الدهكي من السرياني الى العربي ، ويصلح نقله ابن الدهكي» وأبدى اعجابه الشديد بحسن ترجمة رسائل أرسطو الى الاسكندر وبلاغتها ، فقال بعد ان اورد أطرافا منها : «وهذا كلام في نهاية الحكمة والبلاغة وكثرة المعاني ، مع نقله من لغة الى لغة ، فكيف به وهو على لغة قائله»[٨٤] . وفي ذلك كله ما يدل على شدة اهتمام النقاد والأدباء والمؤلفين بهذا الفن ، ومدى عنايتهم بتحديد شرائطه ، ورسم قواعده وأصوله ، ونقد نصوصه وآثاره ، وتقويمها ، وهداية أصحابه الى سبل التجويد والاحسان فيه . والكشف لهم عن مواطن الضعف والتقصير وايضاح أسبابها ، وغير ذلك مما يمكن ان يشكل نظرية نقدية متكاملة في فن الترجمة عند العرب ، وان كنا لا نجد لهذه النظرية صدى واضحا في كتب الدارسين المعاصرين وأبحاثهم التي يتناولون فيها هذا الفن ، ويعولون في نقده ورسم أصوله وقواعده على آراء الغربيين ، على الرغم مما تدل عليه آراء النقاد العرب القدماء فيه من عمق ونفاذ وأصالة وشمول .

الهوامش

(١) سورة قريش رقم ١٠٦ وفيها يقول تعالى : « لايلاف قريش ايلافهم رحلة الشتاء والصيف . فليعبدوا رب هذا البيت الذي أطعمهم من جوع وآمنهم من خوف » والايلاف مصدر ألف . ورحلة الشتاء إلى اليمن ، ورحلة الصيف إلى الشام في كل عام وانظر السيرة النبوية ١ / ١٨٠ و١٨٧ و٣٤٠ والأغاني ٦/٣٤٣ ـ ٣٥١ .
(٢) حكماء الاسلام ١٦١ ـ ١٦٢ .
(٣) عيون الأنباء في طبقات الأطباء ١٦٧ .
(٤) السيرة النبوية ١/٢٣٨ وانظر ١٥٧ و١٩١ و٢٢٣
(٥) الأغاني ٢/١٠١
(٦) السيرة النبوية ١/٢٣٨ وانظر ١٥٧ و١٩١ و٢٢٣ .
(٧) الأغاني ٣/١٢٠ .
(٨) مصادر الشعر الجاهلي ٦١ وبروكلمان ٤/٩٠ .
(٩) السيرة النبوية ١/٤٢٧ . وانظر مصادر الشعر الجاهلي ٦٣ .
(١٠) الترمذي ١٠/١٨٢ وسنن أبي داود ٢/٢٨٦ .
(١١) العقد الفريد ٤/١٦١ .
(١٢) عيون الأخبار ١/٤٣ .
(١٣) ن . م ص .
(١٤) البصائر والذخائر ٢/٦٩٣ . وخبّ : خدع وغش .
(١٥) الكامل للمبرد ٢/١١٣ ـ ١١٥
(١٦) ن . م ٢/١١٣ والشعبي عامر بن شراحيل راوية من التابعين يضرب به المثل في الذكاء والحفظ وكان من جملة أصحاب عبدالملك بن مروان وندمائه . ولد ونشأ ومات بالكوفة (١٩ ـ ١٠٣هـ) . تاريخ بغداد ٢/٢٢٧ والوفيات ٣/١١٢ والحث على حفظ العلم ٩٦
(١٧) الكامل ٢/١١١ ـ ١١٢ .
(١٨) انظر الكامل للمبرد ٢/١٩٦ وأدب الكتاب ١٩٢ والوزراء والكتاب ٢٣ والأوائل للعسكري ١/٣٧١ .
(١٩) الفهرست ٣٠٣ وانظر ٤١٩ وفيها أنه « أول من ترجم له الطب والنجوم وكتب الكيمياء » وكذلك في الأوائل للعسكري ٢/١٤٥ وبروكلمان ١/٢٦٢ .
(٢٠) الفهرست ٣٠٤ .

(٢١) تاريخ حكماء الاسلام ٤٠ وهو غير يحيي النحوي اليعقوبي الاسكندراني الذي اجتمع بعمرو بن العاص ، الفهرست ٣١٤ ـ ٣١٥ وغير يحيي بن البطريق أو زكريا المترجم (نحو ٢٠٠هـ) الفهرست ٣٠٤ وبروكلمان ٤ / ٩٤ .

(٢٢) تاريخ الحكماء ٣٢٤ ـ ٣٢٥ وأهرن القس طبيب سرياني عاش إلى صدر الدولة العباسية وعمل كتابه بالسريانية في ثلاثين مقالة ، ونقله ماسرجيس الى العربية وزاد فيه مقالتين . الفهرست ٣٥٥ وعيون الأنباء ٢٣٢ .

(٢٣) الفهرست ١٦١ .

(٢٤) ن . م ١٣٢ وفي البصائر والذخائر ١ / ١ / ١٠٤ أن « الآيين : لفظ فارسي يراد به السيرة والصورة والزي والرسم .

(٢٥) الفهرست ٣٠٣

(٢٦) ن . م ٣٠١ .

(٢٧) ن . م ١٣٢ و٣٠٣ و٣٠٥ و٣٠٩ .

(٢٨) ن . م ٣٥٤ وعيون الأنباء ٨٣ و٢٧٩ وبروكلمان ٤ / ٢٦١ وهو جورجيس بن جبرائيل بن بختيشوع وكان رئيس الأطباء في جنديسابور واستدعاه المنصور الى بغداد ١٤٨هـ .

(٢٩) ن . م ٣٠٤ وانظر بروكلمان ٤ / ٩١ وقال « وفي بلاط المنصور عمل طبيب من جنديسابور يقال انه ترجم مصنفات طبية الى العربية » ولم يسمه . وهو والد يحيي بن البطريق (نحو ٢٠٠هـ) . الذي كان من كبار المترجمين في زمن المأمون . الفهرست ٣٠٤ وبروكلمان ٤ / ٩٤ . وهما غير يحيي البطريق الذي أخذ منه خالد بن يزيد الطب وترجم له بعض كتبه . تاريخ حكماء الاسلام ٤٠ .

(٣٠) الفهرست ٣٣٣ وكشف الظنون ٢ / ١٥٠٨ وبروكلمان ٤ / ٢٠٠ .

(٣١) الفهرست ١٣٣ ـ ١٣٤ .

(٣٢) الفهرست ٣٠٤ والحجاج بن يوسف بن مطر الحاسب الوراق من أدباء التراجمة في صدر العصر العباسي وله ترجمات لبعض كتب بطليموس واقليدس ٣٠٤ و٣١٢ و٣٢٥ و٣٢٧ وبروكلمان ٤ / ٩٣ . ويحيي بن البطريق أبو زكريا من تراجمة دار الحكمة ويعد في جملة الحسن بن سهل وزير المأمون ونقل بعض كتب أفلاطون وارسطو (ـ نحو ٢٠٠هـ) الفهرست ٣٠٤ و٣٠٧ و٣١٢ و٣٤٩ وبروكلمان ٤ / ٩٤ . وسلم صاحب بيت الحكمة للمأمون وله نقول من الفارسي الى العربي الفهرست ١٣٤ وانظر ٣٢٧ وأبناء موسى بن شاكر بن المنجم أحمد والحسن ومحمد (٢٥٩هـ) من العلماء المؤلفين في الفلك والرياضيات والهندسة وكان أبوهم من الفلكيين عند المأمون . الفهرست ٢٠٤ و٣٣٠ وبروكلمان ٤ / ١٦٦ ويوحنا بن ماسويه من كبار الأطباء في العصر العباسي خدم المأمون والمعتصم والواثق والمتوكل وألف كتبا طبية كثيرة (٢٤٣هـ) الفهرست ٣٥٤ وبروكلمان ٤ / ٢٦٩ وكان حنين بن اسحاق العبادي من أكبر تلامذته وأشهرهم وأكثرهم تأليفاً وترجمة من اليونانية والسريانية إلى العربية (١٩٤ ـ ٢٦٠هـ) الفهرست ٣٥٢ وتاريخ حكماء الاسلام ١٦ وبروكلمان ٤ / ١٠٣ وحبيش بن الحسن الأعسم الدمشقي ابن أخت حنين وتلميذه في الطب والترجمة والتأليف (نحو ٣٠٠هـ) الفهرست ٣٥٥ وتاريخ حكماء الاسلام ١٩ وبروكلمان ٤ / ١١٧ وقسطا بن لوقا البعلبكي وانتقل إلى بغداد فخدم المستعين وانتقل إلى أرمينية وبها توفي وكان بارعا في الطب والهندسة والفلسفة والموسيقى وله فيها ترجمات وتآليف (٢٠٥ ـ نحو ٣٠٠هـ) الفهرست ٣٥٣ وبروكلمان ٩٧ . وثابت بن قرة أبو الحسن الحراني الصابي عالم بالرياضيات والفلسفة والفلك وله فيها عدة تآليف (٢٢١ ـ ٢٨٨هـ) الفهرست ٣٣١ وتاريخ حكماء الاسلام ٢٠ وبروكلمان ٤ / ١٧٩ .

(٣٣) كتاب الصناعتين ١٦١ .

(٣٦) ن. م ٣١١ - ٣١٢ .
(٣٧) ن. م ٣١١ وحنين بن اسحاق العبادي (٢٦٠هـ) واسحاق ابنه وتلميذه (٢٩٨هـ) الفهرست ٣٥٦ وتاريخ حكماء الاسلام ١٨ وبروكلمان ٤/١١٥ والدمشقي هو أبو عثمان سعيد بن يعقوب من كبار الأطباء والمترجمين ولاه الوزير علي بن عيسى أمر بيمارستانات بغداد ومكة والمدينة سنة ٣٠٢هـ . الفهرست ٣٥٦ وبروكلمان ٤/١١٨ وابن بكوس هو ابراهيم بن بكوس العشاري من المترجمين في القرن الثالث ذكر بن النديم انه ترجم بعض كتب ارسطو الى العربية . الفهرست ٣١٠ و٣١١ و٣١٢ . ومتى بن يونس القنائي أبو بشر المغطقي المترجم (٣٢٨هـ) وتلميذه يحيي بن عدي (٣٦٣هـ) الفهرست ٣٢٢ .
(٣٨) الفهرست ٣٢٧
(٣٩) ن. م ٢٤
(٤٠) الطبيعة بتحقيق د . عبدالرحمن بدوي ص١
(٤١) الحيوان ٧/١٢٠ - ١٢١ .
(٤٢) ن. م ٥/٢٨٩ - ٢٩٠
(٤٣) ن. م ١/٧٦ - ٧٧
(٤٤) البيان والتبيين ١/٣٦٨
(٤٥) الحيوان ١/٧٦
(٤٦) ن . م . ص .
(٤٧) ن. م ١/٧٧
(٤٨) ن. م ١/٧٥ - ٧٧ والجري : الوكيل المؤتمن . وابن ناعمة هو عبدالمسيح بن عبدالله الحمصي . اشتغل بترجمة بعض كتب ارسطو وغيره (نحو ٢٢٠هـ) الفهرست ٣٠٤ و٣١١ وبروكلمان ٤/٩٥ وابن البطريق يحيي وابن قر ثابت وابن المقفع عبدالله من التراجمة الذين سبق التعريف بهم .
(٤٩) الملل والنحل ١/٧٥ .
(٥٠) الحيوان ١/٧٧ - ٧٨ . والخطرفة : التوسع . وقد سبق التعريف بابن البطريق يحيي وابن قرة ثابت .
(٥١) ن. م ٦/١٩ .
(٥٢) ن. م ٦/٢٨٠ .
(٥٣) ن. م ١/٧٨ - ٧٩ .
(٥٤) البيان والتبيين ٣/٢٩ .
(٥٥) وكان سهل « فارسي الأصل ، شعوبي المذهب ، شديد العصبية على العرب ، وله في ذلك كتب كثيرة ورسائل (- ٢١٥هـ) » . الفهرست ١٣٣ . وكان ابو مروان غيلان بن مسلم الدمشقي من بلغاء الكتاب من الشعوبيين في العصر الأموي . انظر الفهرست ١٣١ .
(٥٦) الحيوان ١/٨٠ .
(٥٧) ن. م ١/٧٤ - ٧٥ وفي النص سقط أكمله المحقق وجعله بين معقوفتين .
(٥٨) ن. م ٣/١٣٢ .
(٥٩) الرد على النصارى ٢٩ ، ضمن ثلاث رسائل - ط٢ يوشع فنكل . والآية الكريمة من سورة الزخرف ٤٣/٥٥
(٦٠) سورة الأنفال ٨/٥٨ .
(٦١) سورة الكهف ١٨/١١ .
(٦٢) سورة الفرقان ٢٥/٧٣ .
(٦٣) تأويل مشكل القرآن ٢٠ - ٢١ .

(٦٤) الحيوان ١/٧٥ .

(٦٥) تأويل مشكل القرآن ٣١ .

(٦٦) تاريخ الأدب العربي ١/٣١ .

(٦٧) ن. م ٢/٤٢ .

(٦٨) ديوان المعاني ٢/٨٩ .

(٦٩) المغني ١٦/٢٢٩ - ٢٣٠ .

(٧٠) ديوان المعاني ٢/٨٩ .

(٧١) الامتاع والمؤانسة ١/٧٦ ٧٨ .

(٧٢) انظر البيان والتبيين ٢/٥ و٣/٦ .

(٧٣) الامتاع والمؤانسة ١/١٥ وانظر المقابسات ٧ ومعجم الأدباء ٨/١٩٢ .

(٧٤) الامتاع ١/١١٢ .

(٧٥) ن. م ١/١١١ .

(٧٦) ن. م ١/١١١ - ١١٥ .

(٧٧) ن. م٣٣ - ٣٧. وابن زرعة : أبو علي بن اسحق البغدادي : أحد المتقدمين في المنطق والفلسفة والترجمة (٣٣٠ - ٣٣٩٨هـ) .

(٧٨) الفهرست ٣٢٣ وتاريخ حكماء الاسلام ٧٥ وبروكلمان ٤/١٢٢ ، وابن الخمار : أبو الخير الحسن بن سوار بن بهنام البغدادي طبيب ومنطقي فيلسوف ومترجم معروف (٣٣١ - بعد ٤٣١) والفهرست ٣٢٣ وتاريخ حكماء الاسلام ٢٦ - ٢٨ وبروكلمان ٤/١٥٢ وابن السمح أبو علي البغدادي من أصحاب التوحيد من المناطقة والتراجمة (-٤١٨هـ) الامتاع ١/٣٣هـ هامش المحقق والقومسي أبو بكر من الفلاسفة الكتاب كتب لعضد الدولة وغيره الامتاع ١/٣٤ هامش المحقق وعيسى بن علي بن عيسى الوزير من فلاسفة الاسلام وكان مؤلفاً ومترجماً (-٣٩١هـ) الفهرست ١٤٣ ويحيي بن عدى المنطقي المترجم (٣٦٣هـ) الفهرست ٣٢٢ وقد سبقت ترجمته .

(٧٩) الفهرست ٣٢٢ وانظر ٣١٠ و٣١١ و٣١٢ خاصة تاريخ حكماء الاسلام ٩٧ وانظر بروكلمان ٤/١٢٠ .

(٨٠) الفهرست ١٣٢ .

(٨١) ن. م ٣٥٣ وانظر ٣٠٥ .

(٨٢) ن. م ٣٥٦ .

(٨٣) ن. م ٣٠٥ وانظر بروكلمان ٤/١٢٣ .

(٨٤) الفهرست ٣٠٧ ولم يذكر مترجم هذه الرسائل وكان قبل ذلك قد ذكر أن سالماً مولى هشام بن عبدالملك وكاتبه « قد نقل من رسائل أرسطاطاليس الى الاسكندر أو نقل وأصلح هو » فلعل ما روي من هذه الرسائل يعود إلى تلك الترجمة . وانظر الفهرست ١٣١ .

مسرد المصادر والمراجع

- أدب الكتاب : لأبي بكر الصولي (٣٣٥هـ) - تحقيق محمد بهجت الأثري - ط١ مصر ١٣٤١هـ .
- الأغاني : لأبي الفرج الأصبهاني (بعد ٣٦٢هـ) - ط دار الكتب الكاملة - (مصورة دار جمال ، بيروت د.ت) .
- الامتاع والمؤانسة : لأبي حيان التوحيدي (نحو ٤٠٠هـ) - تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين ، مصورة بيروت د.ت .
- الأوائل : لأبي هلال العسكري (بعد ٣٩٥هـ) - تحقيق محمد المصري ووليد قصاب - دمشق د. ت .
- البصائر والذخائر : لأبي حيان التوحيدي (نحو ٤٠٠هـ) - تحقيق د . ابراهيم الكيلاني دمشق
- البيان والتبيين : للجاحظ (٢٥٥هـ) - تحقيق عبدالسلام هارون - مصورة دار الجيل - بيروت .
- تأويل مشكل القرآن : لابن قتيبة (٢٧٦هـ) - تحقيق اسماعيل الخطيب ط (مصورة) وتحقيق النجار مصر ١٩٦١ (بالنص) .
- تاريخ الأدب العربي : بلاشير - ترجمة ابراهيم الكيلاني - ط١ دمشق ١٩٧٣ .
- تاريخ الأدب العربي : بروكلمان - ترجمة د . عبدالحليم النجار - ط٤ مصر ١٩٧١ .
- تاريخ بغداد : الخطيب البغدادي (٤٦٣هـ) - ط١ مصر ١٩٣١ .
- تاريخ حكماء الاسلام : للبيهقي ظهير الدين (٥٦٥هـ) - تحقيق محمد كرد علي - مصورة عن ط١ دمشق ١٩٨٨
- تاريخ الحكماء : للقفطي جمال الدين - مصورة بيروت د.ت .
- ثلاث رسائل للجاحظ (٢٥٥هـ) تحقيق يوشع فنكل - ط٢ السلفية ١٣٥٢هـ (مصورة) .
- الحث على حفظ العلم : لأبي الفرج بن الجوزي (٥٩٧هـ) - تحقيق مروان عطية - ط١ دمشق ١٩٨٨
- الحيوان : للجاحظ (٢٥٥هـ) - تحقيق عبدالسلام هارون - ط٣ مصر ١٩٦٥ (مصورة)
- ديوان المعاني : لأبي هلال العسكري (بعد ٣٩٥هـ) - ط القدسي - القاهرة ١٣٥٢هـ .
- سنن الترمذي محمد بن عيسى (٢٩٧هـ) الجامع الصحيح : ط١ البابي الحلبي تحقيق ابراهيم عطوة - مصر ١٩٦٢ (مصورة) .
- سنن أبي داود سليمان بن الأشعث السجستاني - تحقيق محيي الدين - دار الكتب العلمية - بيروت (مصورة) .
- السيرة النبوية : لابن هاشم المعافري (٢٦٣هـ) - تحقيق السقا والابياري وشلبي القاهرة د.ت .
- الطبيعة : لأرسطاطاليس - ترجمة اسحق بن حنين (٢٩٨هـ) تحقيق د . عبدالرحمن بدوي - مصر ١٩٦٤
- العقد الفريد : لابن عبدربه الأندلسي (٣٢٨هـ) تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين - مصر ١٩٦٥ .
- عيون الأخبار : لابن قتيبة (٢٧٦هـ) - ط١ دار الكتب - مصورة مصر ١٩٦٣ .
- عيون الأنباء في طبقات الأطباء : لابن أبي أصيبعة (٣٦٨هـ) تحقيق د . نزار رضا - بيروت ١٩٦٥ .
- الفهرست : لابن النديم محمد بن اسحق (نحو ٤٠٠هـ) - تحقيق رضا تجدد .
- الكامل في اللغة والأدب : للمبرد محمد بن يزيد (٢٨٥هـ) تحقيق أبي الفضل ابراهيم وشحاته - مصر ١٩٥٦ .
- كتاب الصناعتين : لأبي هلال العسكري (بعد ٣٩٥هـ) تحقيق البجاوي وأبي الفضل - ط٢ مصر ١٩٧١ .

- كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون : لحاجي خليفة كاتب جلبي (١٠٦٧هـ) ط١ مصورة دار المثنى - بغداد .
- كليلة ودمنة : لابن المقفع (١٤٢هـ) تحقيق عبدالوهاب عزام - ط٢ الجزائر - بيروت ١٩٨١ .
- مصادر الشعر الجاهلي : د . ناصر الدين الأسد - ط٣ مصر ١٩٦٦ .
- معجم الأدباء : لياقوت الحموي (٦٢٦هـ) تحقيق فريد الرفاعي - دار المأمون مصر ١٩٣٨ .
- المغني للقاضي عبدالجبار (جـ ١٦) تحقيق امين الخولي - ط١ مصر ١٩٦٠ .
- المقابسات : لأبي حيان التوحيدي (نحو ٤٠٠هـ) تحقيق حسن السندوبي - ط١ مصر ١٩٢٩ .
- الملل والنحل : للشهرستاني محمد بن عبدالكريم (٥٤٨هـ) تحقيق سيد كيلاني - بيروت ١٩٨٦
- الوزراء والكتاب للجهشياري محمد بن عبدوس (٣٣١هـ) تحقيق عبدالله الصاوي - ط١ مصر ١٩٣٨ .